

القنافية تج اللقيح السعري

دكتور أحمد كشك

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

القافية
تاج الإيقاع الشعري

الْقَنَافِيَّةُ تَجَمُّعُ الْوَقَائِعِ وَالشَّعْرَى

د . أحمد كشك

جامعة القاهرة - كلية دار العلوم

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

إيقاع الشعر جزء من إيقاع اللغة ؛ ومن ثم فإنّ فهماً لهذا الإيقاع بحاجة إلى عون لغوى يكون هادياً منيراً سبيلاً . وفى هذا الكتاب « القافية تاج الإيقاع الشعري » رحلة تحاول جاهدة أن تأخذ من علم الأصوات على قدر طاقتها سبيلاً لفهم ركن من أركان الشعر وأعتى به القافية .

وتأمل هذه الرحلة أن تصل إلى بر يكون مطلب جلّ ومكان إقامة . فإن كان المكان رحباً فسيحاً فقد سعد به الطواف والترحال ، وإن أضحى حلقة خاتم ؛ فإلى مسارٍ آخر يأخذ من المقام السابق زادا لمسار جديد .

أقول هذا لاعتقادي الجازم بأن بحثنا كهذا البحث يعتبر نفسه رحلة سبقته رحلات جادة كثيرة طرقت بعمق درس الإيقاع الشعري . من هذه الرحلات ما جعل الدرس المقارن وسيلة لفهم أبعاد القافية العربية ، ومنها ما جعل الحديث عن التطور التاريخي لفن الشعر طريقاً لفهم القافية ، ومنها ما جعل الغوص فى نسيج الشعر العربى هو السبيل إلى هذا الفهم ومنها ما جعل أفكار دارسى العربية طريقاً لإعطاء صورة واضحة عن قافية الشعر العربى . منها ومنها . فالرحلات جادة شاقة تفيض بالبذل والعطاء ؛ وخير دليل على ذلك رحلتنا فى هذا الكتاب . هذه الرحلة التى تمتاح زادها من الرحلات السابقة متمنية أن يكون مسارها صحيحاً لا عوج فيه ولا إلتواء .

د . أحمد كشك

القاهرة فى ٢٧ / ٢ / ١٩٨٣ م

القافية تاج الإيقاع الشعري

لم يعد خافيا أن القافية ركيزة في بنيان إيقاعنا الشعري ؛ حيث أضحت ركناً هاماً من أركان الوزن الشعري . فقليماً قال صاحب العمدة « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء ، وهي اللفظ ، والوزن ، والمعنى ، والقافية ، فهذا هو حد الشعر » (١) .

وفي مبحث كهذا يحق لنا أن نصرح أن هذا الركن وإن عدت عليه عوادي الزمن تحور من هيئته أحياناً ؛ فإنه باق بقاء لغة للجرس الموسيقي وقع فيها وبقى أيضاً بقاء الشعر الغنائي إذا أردنا له أن يكون فنا متفردا إزاء فنون اللغة الأخرى كالمرسحة والرواية والقصة ، وحين يقبل ترخص في مسار القافية ؛ فإن الترخص لا يقوم بدور الإلغاء المطلق وإنما يقوم بدور التنظيم لقابلية التطور في حد القافية .

إن القافية تاج الإيقاع الشعري وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينقسم منه ؛ إذ تمثل قضايها جزءاً من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره . فهما وجهان لعملة واحدة ، ولعل صاحب العمدة قد أدرك هذا المعنى حين قال « وصارت الأعرى والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأوتار والأوتار للأخيه » (٢) . ولا يوحى الفصم بينهما في مصطلحين مختلفين بافتراقهما فالنظر إلى المصطلحين نظر إلى العام الذي يندرج في حدوده الخاص تركيزاً على أهميته والتزام مطلبه ؛ ومن هنا إذا عر لنا أن ننظر أمور القافية فعلينا أن نضع في اعتبارنا أنها والوزن شيء واحد والفصم بينهما إنما جئ به لتحديد ماهية وزن البداية والوسط ووزن النهاية ، وعلينا أن نراعي في تفسيرها التمازج بينها وبين ما يسبقها وألا نركز النظر دائماً على أنها جزء منفصل يقام تفسيره بالنظر إليه وحده . وإذا بدا لنا فهم هذا الاتصال فعلينا قبل الخوض في أمره أن نتفهم حد القافية من خلال جملة من التعريفات وردت لها في كتب التراث .

(١) العمدة ج ١ ص ١١٩ . ويقول ابن جني في الخصائص ج ١ ص ٨٤ متحدثاً عن أهميتها « ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع » .

(٢) العمدة ج ١ ص ١٢١ .

القافية بين أيدى الدارسين .

تعدد رؤى القافية^(٣) لدى الدارسين . فقد اختلفوا فى مسماها اختلافاً كبيراً ومحل الخلاف يرجع إلى ما يتفق على كونه قافية لا فى مسمى القافية فهذا هو الصفاقسى يعبر عن ذلك قائلاً : « وليس نزاعهم فى مسمى القافية لغة ، ولا فيما يصطلح على أنه قافية ، وإنما النزاع فى القافية المضاف إليها العلم فى قولهم . علم القافية ما المراد بها »^(٤) .

لقد أطلق مسماها عند بعض الدارسين على القصيدة كلها ، وهذا الإطلاق فيه تجوز كبير ولا يقيم أمره أنه ورد دالاً على القصيدة فى قول الشاعر :

وقافية مثل حد السنان تبقى ويذهب من قالها .

فهذا معنى يضحى قبوله عسيراً إلا لو كان القصد إطلاق دالة الجزء الواضح فى العمل الشعرى على بقية أركان العمل والمقصود بذلك الوزن واللفظ والمعنى والقافية كما رأينا فى رؤية صاحب العمدة السابق لأركان الشعر الذى

(٣) مما قيل فى تسميتها أنها ترجع إلى دلالة التابع كما يوحى بذلك قوله جل وعز فى سورة المائدة آية ٤٦ ﴿ وَقَفِينَا عَلَىٰ آثَارِهِمْ بِعِيسَىٰ بْنِ مَرْيَمَ ۚ أَيُّ اتِّبَاعِهِمْ بِعِيسَىٰ ۚ ﴾ أى اتبعناهم بعيسى بن مريم . والقافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص كما يقول بذلك الدكتور عونى عبد الرؤوف فى كتابه القافية والأصوات اللغوية ص ١ الذى يرى أيضاً أن معنى التابع المفهوم من تنال القافية فى أبيات الشعر أمر وارد أيضاً فى اللغات السامية الأخرى حيث يراها فى العبرية والسرانية توحى بالمتابعة الشديدة إلى درجة الالتصاق ، والذى يريد حديثاً سابياً مقارناً يضع علم الأصوات فى جسيانه فى درس القافية عليه بقراءة هذا الكتاب العلمى الجاد . وفى مسمى القافية أيضاً يقول صاحب العمدة ج ١ ص ١٥٤ « وسميت القافية قافية لأنها تقفو أثر كل بيت ، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها ، والأول عندى هو الوجه ؛ لأنه لو صح معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية ؛ لأنه لم يقف شيئاً ، وعلى أنه يقفو أثر البيت يصبح جداً ، وقال أبو موسى الحامض : هى قافية بمعنى مقفوة ، ومثل ﴿ ماء دافق ﴾ بمعنى مدفوق و﴿ عيشة راضية ﴾ بمعنى مرضية ، فكأن الشاعر يقفوها ، أى يتبعها ، وهذا قول سائق متجه » .

(٤) العيون الغامرة ص ٢٣٧ .

أدرك حد المجاز فى هذا الفهم للقافية حين قال « ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها » وذلك اتساع ومجاز ^(٥) .

ومن الدارسين من رأى أنها آخر كلمة من البيت مستدلا على صحة ذلك بأنه لو قال إنسان اكتب لى قوافى قصيدة ما لكتبت له كلمات ، نحو كتاب ولعاب وركاب وصحاب ، وما أشبه ذلك . وابن رشيق ينسب هذا القول للأخفش مسلما بشهرته لدى معاصريه حيث يقول : « وهو المتعارف بين الناس اليوم أعنى قول الأخفش » ^(٦) .

وقد رأى بعض أن القافية هى البيت حيث لا تعرف إلا إذا تعددت الأبيات ^(٧) واحتجاج هذا الرأى متصل بقول سحيم عبد بنى الحساس :

أشارت بمدراها وقالت لتربها أعبد بنى الحساس يزجى القوافيا

ويفسر ابن رشيق هذا المقصود بقوله : « لأنك لا تبني بيتا على أنه من الطويل ثم تخرج منه إلى البسيط ولا إلى غيره من الأوزان » ^(٨) . وفى هذا التحديد كما أظن رؤية للوزن من خلال القافية حيث تبدو فى الوزن وحدة إيقاعه الواضحة المفصحة .

وحول الدلالات السابقة للقافية يقول ابن جنى معلقاً : « وعندى أن تسمية الكلمة والبيت والقصيدة قافية ، إنما هو على إرادة ذو القافية » ^(٩) . ولا أساس فى حسابى لتعليق ابن جنى إلا إذا كان هناك قصيد فى زمان ابن جنى لا قافية له ومن ثم كان نصه على القصيد ذى القافية .

ومن الآراء أيضا فى حد القافية أنها آخر جزء من البيت . وهذا يحتاج

(٥) العملة ج ١ ص ١٥٤ .

(٦) العملة ج ١ ص ١٥٢ .

(٧) راجع فى ذلك كتاب القافية والأصوات اللغوية للدكتور عونى عبد الرؤوف ص ٢ .

(٨) العملة ج ١ ص ١٥٤ .

(٩) القوافى للقاضى أبى يعلى ص ٣٥ . فى الهامش رقم (٤) .

إلى تحديد كمى يقول فيه أبو القاسم عبد الرحمن الزجاجي : بعض الناس من العلماء يرى أن القافية حرفان من آخر البيت ، وقد فهم ذلك من خلال خصوصها بحرفي الياء واللام من قول الشاعر :

بناتٌ وطَّاءٍ على خدِّ الليل (١٠) .

وقد جاء في اللسان حول تحديد للقافية بأنها الكلمة الأخيرة وشئ قبلها قول الأعرابي وقد سأل أبو الحسن الأخفش عن قول الشاعر :

بنات وطاء على خدِّ الليل .

حيث قال له أين القافية فأجاب بأنها « خد الليل » وهنا علق الأخفش قائلاً « كأنه يريد الكلام الذى فى آخر البيت قل أو كثر » (١١) .

وصاحب العمدة يروى الحديث عن أبى القاسم الزجاجي غير مصرح باسم الأخفش فى الحوار السابق وقد علق ابن رشيق على هذا الحديث قائلاً :

« ولا أدري كيف قال أبو القاسم هذا لأن « خد الليل » كلمتان وليستا حرفين إلا اتساعاً ، وهذا هو آخر جزء من البيت على قول من قاله ، ولو قال قائل : إنما الأعرابي أراد الياء واللام من الليل على مذهب من يرى القافية حرفين من آخر البيت لكان وجهاً سائفاً لأن الأعرابي لا يعرف حروف التهجي فيقول القافية الياء واللام من « الليل » فكرر اللفظ ليفهم السائل مراده » (١٢) .

(١٠) ورد هذا البيت فى القوافى لأبى يعلى بنون تشديد الطاء فى كلمة « وطَّاء » وهذا يذهب بإيقاع البيت لأنه من مشطور السريع الذى تقطيعه هنا : متفععلن مستفععلن مفعولات . وحين يعتبر فى الهامش بأنه للراجز فإن هذا مخالف لتكملة قول الراجز .

بنات وطاء على خد الليل
لأن من لم يتخذهن الويل
انظر كتاب القوافى لأبى يعلى ص ٣٥ . والبيت مصوب فى العمدة ج ١ ص ١٥٣ .

(١١) راجع لسان العرب ج ١٤ ص ٣٠١ .

(١٢) العمدة ج ١ ص ١٥٣ .

وجماع هذا الحديث مع ما سبق من حوار حول البيت السابق يوجد نوعاً من الخلط بين رأيين رأي يرى أن المراد « بخد الليل » أن القافية كلمة وشئ قبلها . ورأى يرى أن المراد الحرفان الأخيران ، والرأى الأول فيما أحسب لم يحدد كم الشئ الذى قبل الكلمة الأخيرة هل هو كلمة أو جزء كلمة وبخاصة أنه لا تخصيص لحدود كلمة « خد » . والرأى الثانى يرى حد القافية الحرفين الأخيرين الياء واللام ولا قيمة هنا لادعاء المجاز فى مقصود الحرفين لأنه لا يخفى على شخص يوجه إليه سؤال أن يضيع منه حد التفريق بين حد الكلمة وحد الحرف .

ومن الدارسين من يرى القافية الأصوات التى يلتزم الشاعر تكبيرها فى كل بيت من الحروف والحركات . وهذا القول منسوب إلى أبى موسى الحامض كما جاء فى كتاب القوافى للقاضى أبى يعلى (١٣) . وقد أضاف الأستاذ الدكتور عونى أن هذا الرأى وارد لدى المرزوقى فى شرح الحماسة الذى يقول : « والقافية آخر البيت المشتمل على ما بنى عليه القصيد » (١٤) . وهذا قول يقرب من مراد الخليل كما فطن صاحب العمدة حيث قال عنه : « وهذا كلام مختصر مليح الظاهر ، إلا أنه إذا تأملته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان » (١٥) . وقد علق الأستاذ المرحوم محمد محى الدين محقق كتاب العمدة على قول ابن رشيق بميل هذا القول تجاه الخليل بأن هذا القول قول الفراء « إذا تأملت بعين النصفة ، لأن الذى يلزمك تكراره فى آخر كل بيت هو حرف الروى ، وأما ماعده فليس لازماً بنفسه أبداً » (١٦) . ولا أجد مبرراً لهذا التعليق لأن الخليل التزم حداً معيناً لكم القافية حيث كان يدرك تماماً لزوم الروى وبغرم ذلك لم يقف بالقافية عند حده .

ومن الآراء فى القافية أيضاً غير ما سبق كون القافية حرف الروى ومن الذين قالوا بذلك قطرب والفراء وقد سار على نهجه أكثر الكوفيين ومنهم أحمد بن كيسان

(١٣) راجع القوافى ص ٣٦ .

(١٤) شرح الحماسة للمرزوقى ص ١٢٤ .

(١٥) العمدة ج ١ ص ١٢٤ .

(١٦) العمدة ج ١ ص ١٥٣ .

تعريفات جمة لحد القافية منها ما يأخذ حد التوسع والمجاز فى التعبير كإطلاق المصطلح موازياً لمصطلح القصيدة والبيت ، ومنها ما يأخذ حداً مائعاً لا تحديد لإطاره كمن حدد القافية بأنها الكلمة الأخيرة وشئ قبلها ، ومنها الذى وقف بها تجاه كم حرفى بأن تكون حرفين أو حرف الروى الذى تبنى عليه القصيدة ، ومنها الذى خصصها بالكلمة الأخيرة ، ولا أحسب أن نفس الدارس تميل إلى أى من هذه التحديدات السابقة ؛ لأن المصطلح يجب أن يؤخذ معبراً عن دلالات تسيطر على القافية كماً وكيفاً ولن يصلح تعريف للقافية إلا تعريف الخليل بن أحمد عبقرى اللغة العربية مؤسس الإيقاع الشعرى .
فإلى تعريفه الذى يأتى مؤسساً لقضايانا فى القافية فيما بعد .

الخليل والقافية

ينبئ تحديد الخليل للقافية عن فهم إيقاعي صوتي ؛ ومن ثم أضحي تعريفه حداً جامعاً مانعاً في تصور القافية ، وأصبح لازماً على مدرك القافية أن يأخذها بإطارها الشمولي فاهماً أن أى تطور لها يجب أن ينظر إليه من خلال وجودها كله لا من خلال حرف من حروفها .

والقافية عند الخليل هي آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول منهما . وتعريف الخليل هذا شائع مسلم به فى حد القافية عند من نسبها إليه ؛ ومعنى ذلك أن القافية فى صورتها المثلى جماع متحركات وسواكن حسب ترتيب معين ؛ ولذلك جاءت القافية أحياناً بعض كلمة كما فى قول امرئ القيس :

ويلوى بأثواب العنيف المثقل .

فالقافية هي « ثقل قلى » وهى جماع متحرك وساكناً ثم متحركين فساكن ويرمز لذلك ب (°//°)^(١٨) . فالقافية هنا جزء من كلمة المثقل والقافية تبدأ بمتحرك وتنتهى بساكن وهذا دائماً دائماً .

وتأتى القافية أحياناً كلمة كقول امرئ القيس أيضاً :

إذا جاش فيه حميه غلى مرجل .

حيث القافية كلمة « مرجل » وهى مكونة من (°//°) .

وتأتى أيضاً كلمتين كقوله أيضاً :

كجلمود صخر حطه السيل من عل^(١٩) .

(١٨) رمز (/) يقابل المتحرك ورمز (°) يقابل الساكن فى اصطلاحنا الآن . لأن اصطلاح القدماء كان يطلق (°) على المتحرك و (/) على الساكن .

(١٩) النماذج من كتاب العيون الغامرة ص ٢٤٠ .

فهى مكونة من الكلمتين ' من عل ' حيث تكون جماع (٥//٥)
ورغم الاختلاف فى معلقة امرئ القيس السابقة بين حد الكلمات فإن الحسبة
الإيقاعية وهى (٥//٥) أضحت ملتزمة حسب منظور الخليل بل قل حسب
إيقاع البحر .

وقد تأتى كلمة وجزءا من كلمة كقول الشاعر :

قد جبر الدين الإله فَجَبْرٌ .

وهى هنا مكونة من ' له فجبر ' وحسبتها الكمية (٥////٥) ؛ أى
جماع حركة فسكون فأربع حركات فسكون ، وحد القافية هنا بهذا التتالى
الكمى أمر مكروه فى رأى وذلك لأن توالى أربع حركات فى الإيقاع يمثل
كراهية لغوية ولعل قبول الإنشاد هنا فى تطويع حركة الهاء لتصبح مدا مخرج لنا
من حد الكراهية ومغير من كم القافية هنا حيث تصبح مكونة من ' هو فجبر '
وهى جماع (٥////٥) .

وخلال متابعتنا لفهم القافية لدى الخليل تقابلنا مسألتان : الأولى تخص
فهماً آخر للقافية نسب إلى الخليل ، والثانية وقفة حول المقصود والمراد بحركة
السكن الأول فى قافية الخليل .

وحول المسألة الأولى جاء الدكتور عونى عبد الرؤوف بتعريف آخر
ينسب إلى الخليل أساسه أن القافية هى ' ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع
السكن لأخير فقط ' (٢٠) ويميل الدكتور إلى الأخذ بهذا القول واجداً فيه راحة
استعمال فى حد القافية وأن التسليم باتباع رأى الشائع للخليل وجعله أساساً
للقافية يلزم شعرنا أن يتبع لزوم ما لا يلتزم (٢١) .

فكيف تأكد هذا التعريف الموجه أو المنسوب إلى الخليل ؟ .

(٢٠) القافية والأصوات . د / عونى ص ٣ .

(٢١) القافية والأصوات . ص ٤ بتصرف .

لقد وجد الدكتور عونى هذا التعريف قرين حديث القاضى أبى يعلى فى كتابه القوافى الذى يقول فيه « والقافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط » (٢٢) .

وقد قال الدكتور عونى بأن هذا رأى لم يعثر عليه فى كتب العروض منسوباً للخليل اللهم إلا حديثاً وارداً فى لسان العرب لابن منظور حيث يقول الدكتور عونى فى هامش كتاب القوافى « لم يذكر هذا رأى - فيما رجعت إليه من مظان - إلا باللسان ج ١٥ ص ١٩٥ » (٢٣) ونصه فى اللسان كما رجعت إليه أنا فى اللسان ج ٢٠ ص ٥٧ ، « وقال الخليل فى القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التى قبل الساكن ويقال مع المتحرك الذى قبل الساكن » . ومن نص صاحب اللسان أحسن أنه لم يصرح بهذا التعريف المنسوب إلى الخليل ، حيث يركز شقة الخلاف بين اعتبار ما قبل الساكن الأول متحركاً أو ساكناً فحسب . والذى أكد إحساس الدكتور عونى بنسبة الرأى الآخر للخليل أن أباً يعلى قد قام بتقسيم القافية على أساس منه فجعل منها :

١ - المتكاوس : وهى ما اجتمع فيها أربع حركات بعدها ساكن مثل :

قد جبر الدين الإله فجبر .

٢ - المتراكب : وهى ما اجتمع فيها ثلاث حركات بعدها صوت ساكن مثل :

وما نزلت من المكروه منزلة إلا وثقتُ بأن ألقى لها فرجا

٣ - المتدارك : وهى ما اجتمع فيها حركتان بعدهما صوت ساكن مثل :

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم

(٢٢) القوافى لأبى يعلى . ص ٣٨ .

(٢٣) القوافى ص ٣٨ .

وفى هذا البيت يقول الدكتور عونى « تبدأ القافية بعد الميم الأولى الساكنة فتشمل فتحة الميم الثانية وضممة الميم الثالثة والميم الثالثة نفسها مع حركتها » (٢٤) وقد بنى الدكتور عونى كلامه فيما أظن على اعتماد كلمة « يذمم » مشددة الميم محركة الذال وهذا يوقع فى خطأ عروضى (٢٥) لأن الأصل تسكين الذال وفتح الميم الأولى بغير تشديد وهنا تكون قافية المتدارك الميم الأولى وحركتها الفتحة والميم الثانية وحركتها الضمة .

٤ - المتواتر : والقافية هنا عبارة عن صوت لين قصير يأتى بعده صوت ساكن مثل :

حمدتُ إلهى بعد عروة إذ نجا خراش وبعض الشر أهون من بعضى

فالقافية فتحة الضاد والضاد والضاد نفسها مع حركتها كما يقول الدكتور عونى .

٥ - المترادف : والقافية يجتمع فيها آخر البيت ساكنان ، وأكثر ما يكون الصوت الأول ليناً كقول الشاعر :

مَنْ عَائِدَى اللّيلة أَمْ مَنْ نَصِيحُ بِتْ بِهِمْ ففؤادى قريب

وقد يأتى بغير لين فيسمى مصمتاً مثل :

إن يمنع اليوم نساء يمنعن (٢٦) .

بناء على حديث أبى يعلى وتقسيمه للقوافى بان أن للخليل رأيين فى القافية .

١ - أنها جماع ساكنين أخيرين مع متحرك قبلهما .

(٢٤) القافية والأصوات ص ٥ .

(٢٥) فى كتاب القوافى لأبى يعلى ص ٤٠ شكلت ميم كلمة « يذمم » الأولى بالشدة وتحركت الذال بالفتحة وهذا يكسر الوزن لأن البيت من بحر الطويل ضربه « مفاعن » .

(٢٦) القافية والأصوات . ص ٤ - ٥ .

٢ - أنها آخر ساكن مع حركات قبلها أو ساكن قبلها مباشرة كما أوضحت تقسيمات أبي يعلى لها .

والذى نراه هو رأى الأول وما عهدنا الرأى الثانى وارداً ولا مستقيماً فى حد الخليل . فما الذى أسلمنا إلى رفض المقولة الثانية فى رأى الخليل واعتبار الرأى الأول هو الأساس ؟

أسلمنا إلى ذلك عدة اعتبارات منها :

أولاً : شيوع الرؤى عن الخليل تؤكد الاتجاه الأول فصاحب العمدة يقول :

قال الخليل « القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذى قبل الساكن ، والقافية على هذا المذهب ، وهن الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين » (٢٧) . وحين مثل صاحب العمدة لم يذكر نموذجاً لكونها كلمة وجزءاً من كلمة . فلعله يريد الهروب من شقة قبول :

قد جبر الدين الإله فجبر .

لإحساسه بالثقل الوارد فيه ، ويتابع صاحب العمدة مؤكداً رأى الخليل قائلاً « ورأى الخليل عندى أصوب وميزانه أرجح » (٢٨) .

ويقول . صاحب العيون الغامزة « وذهب الخليل وأبو عمرو الجرمي إلى أنها عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول » (٢٩) . وهذا ما ورد فى التعريف السابق الوارد بلسان العرب ، ومثله فى العقد الفريد و منهاج البلغاء

(٢٧) العمدة ج ١ ص ١٥١ .

(٢٨) العمدة ج ١ ص ١٥٢ .

(٢٩) العيون الغامزة ص ٢٣٨ .

وحاشية الدمنهوى والكافى فى العروض والقوافى (٣٠) .

ثانياً : أن الحديث عن ألقاب القافية لم يغفل حق جماع الساكنين .
فها هو صاحب العيون الغامرة يرد على قول الأخفش الذى يرى القافية الكلمة الأخيرة فى البيت قائلاً « وقد اعترضه ابن جنى بأن الاتفاق قائم على أن فى القوافى قافية يقال لها المتكاوس وهو ما تواتر أربعة أحرف متحركة بين ساكنين نحو فعلتن المخبول » (٣١) . وها هو صاحب اللسان يقول عن المتكاوس « والمتكاوس فى القوافى نوع منها وهو ما توالى فيه أربعة متحركات بين ساكنين شبه بذلك لكثرة الحركات فيه » (٣٢) . فصاحب اللسان يؤكد حد الساكنين وهذا أمر يدل فى حسابنا على أنه لم ير عند الخليل إلا تعريفه المشهور للقافية ؛ ومن ثم كانت حسة الساكنين عنده . وبمثل ما استدل به على المتكاوس كانت أنواع القوافى الأخرى .

ثالثاً : فى حديث أبى يعلى نوع من التجوز لأنه عندما قسم القوافى غير ذاكر للسكون الأول فلأن وجوده بدهى مسلم به وإذا كانت هناك شبهة نفى له ، فقد كان من الواجب عليه أن يدل على تحديد هذه التقسيمات بناء على رأى الأول مرة والثانى مرة أخرى وبخاصة أن كم القوافى بناء على ذلك سوف يصبح مختلفاً وفى حديثه عن المترادف وهو ما توالى فيه ساكنان فى النهاية نُحس اعترافاً بحد الساكن الأول ولو أراد أبو يعلى انتزاع القافية منه كما جاءت فى أبياته التى امتشهد بها .

مَنْ عَالِدَى اللَّيْلَةِ أَمْ مِنْ نَصِيخٍ بَتْ بِهِمْ فِقْوَادَى قَرِيخٍ

(٣٠) راجع فى ذلك كتاب الدكتور شعبان موسيقى الشعر بين الانباع والابتداع ٢٨٨ .

(٣١) العيون الغامرة ص ٢٣٩ .

(٣٢) اللسان ج ٨ ص ٨٤ .

وقول الشاعر :

إن يمنع اليوم نساءً تمنع (٣٣) .

أقول لو أراد انتزاع القافية من شواهد ما استطاع انتزاعها إلا مسبوبة بحركة وهنا يكون عليه العود إلى الرأى الأول للخليل الذى يرى القافية آخر ساكنين فى البيت والمتحرك الذى قبل الساكن الأول .

رابعاً : حين يأتى دليل المتكاوس شاهداً وحيداً قابلاً لتعداد حركات تأباه اللغة ؛ فإن إنشاداً معيناً له كما سبق أن قلت يصل بالبيت إلى صورة المتراكب فى قسمة أبى يعلى . ومعنى ذلك بالإمكان فى قصيدة واحدة أن يكون هناك تراوح بين متعلن ومستعلن . وهنا يضيع حد الاتفاق فى إطار

(٣٣) ورد هذا البيت المشطور ضمن مجموعة من الأبيات فى كتاب القوافى لأبى يعلى على النحو التالى :

رفعن أذيال الحفى وأربغن
مشى حيات كأن لم يفرغن
إن يمنع اليوم نساءً يمنعن

والكلمة الأولى فى البيت الأول مصوبة من تصويب الأخطاء فى الكتاب ص ٢٢٣ ومع هذا التصويب فهناك مجموعة من الأخطاء أحسب أنها مطبعية فى تحقيق هذه الأبيات حيث سكنت عين الفعل يمنع فى البيت الثالث وواجب تحريكها للتخلص من الساكنين فلا بقاء لها وبعدها أنلام ساكنة والأبيات من مشطور السريع وبالإمكان ورود البيتين الأخيرين فى نطاق هذا الإيقاع أما الأول فلا . لأننا لو حاولنا تقطيعه موازناً لمستفعلن مفعولاًث مع قبول مزاحفات التفصيلين لقلنا : (رَقْع ن أذ) مستفعلن - يا ل خفى مستفعلن ويبقى ي و أ ر ب غ ن وهى كمية لا توازى مفعولاًث أما كان مزاحفها . ولو رجعنا إلى الأغانى ج ١٤ ص ١٣٦ كما أشار هامش القوافى لوجدنا أن الأبيات على النحو التالى :

مهلا نسياتى إذا لا ترتغن
إن منع النوم نساءً يمنعن
ارضين أذيال المروط وارتنغن

والأبيات كما وردت فى الأغانى أصاب لإيقاعها وزن السريع كمأً وكيفاً . شريطة إشباع الطاء من كلمة المروط . المؤلف .

القصيد الواحدة ، ولا يضبطه إن كان مقبولا إلا حد الساكن الأول الذى انتفى من القافية فى هذا رأى المنسوب إلى الخليل .

لهذه الأمور مجتمعة أحسب أن رأى المنسوب للخليل ينأى عن فكره الإيقاعى ؛ لأن الخليل عندما تصور حداً للقافية كانت كل قيمة موسيقية - فيما أرى - من حديث عن ردف وتأسيس ووصل الخ معتمدة على تعريفه المشهور الذى أعطانا فيه الصورة المثلى للقافية كمادته ودأبه فى تصور النظام الإيقاعى تاركاً للاستعمال أن يأخذ من النظام ما يشاء . فقد تكون قافيته تمام ما تصور الخليل ، أو بعضاً مما تصور ؛ وهنا فإن أطواله الإيقاعية الثابتة بقيت عند الخليل قيد الاستعمال يطور منها صوراً رحبة المدى والاتساع .

يثبت للخليل الاتجاه الأول الذى جاء به أبو يعلى ، وهنا نأتى إلى المسألة الثانية فى تصور قافية الخليل وتلور حول تحديد المقصود بأول شئ فى القافية أمن قبيل الحركات (أى الصوائت) أم من قبيل المتحركات (أى الصوائت) ؟

يقول صاحب العيون الغامزة « وبعض العروضيين يعبر عما قبل الساكن الأول بالمتحرك كما فعل الناظم ، وبعضهم يعبر بالحركة فيقول : من الحركة التى قبل الساكن الأول » (٣٤) ويعرض صاحب العيون الغامزة رأى ابن جنى فى مفهوم الحركة قائلاً : « ووجه أبو الفتح بن جنى قول من عبر بالحركة بأن القصد أن لا يسمى قافية إلا ما تلزم إعادته من كل وجه ، والحركة التى قبل الساكن الأول بهذه المثابة ، بخلاف حرفها فإن له أن يأتى بمثله أو بحرف آخر متحرك » (٣٥) ويتابع ذكر اعتراض الصفاقسى قائلاً : « بأن هذه الحركة التى قبل الساكن الأول كحرفها فإنها إذا كانت فى البيت الأول ضمة جاز أن تكون فى البيت الثانى فتحة أو كسرة وبالعكس كما أن حرفها

(٣٤) العيون الغامزة ص ٢٣٨ .

(٣٥) العيون الغامزة ص ٢٣٨ أيضاً .

يكون ميماً في بعض البيوت وفاءً في الآخر أو غير ذلك» (٣٦) .
وجاهات نظر لخصها وعرضها صاحب العيون الغامزة . فالذى ارتضى
خصوص الحركة مسلم يلزومها والذي تحدث عن ارتباطها بحرفها غير مسلم
بهذا اللزوم لها ولحرفها ، ولا خلاف بين القبيلين في رأى بناء على فهم العرب
للحركة محمولة دائماً على حرف ؛ ذلك لأنهم ما كانوا يفهمون الحركة كوناً
مستقلاً قائماً بذاته ؛ إذ هي عندهم قيمة من قيم الحرف الصحيح تابعة له ،
ولو كان لهم فهم غير ذلك لأدركوا الفارق بين الصامت والصائت (٣٧) في
حساب الإيقاع ، ولكن لهم أن يفرقوا في إيقاعهم بين حد المقطع « لم » والمقطع
« ما » في حسبه الوزن . ولكنهم لم يدركوا ذلك حيث أضحى الساكن
عندهم يقابل الصامت خلوا من الحركة مضافاً إليه أصوات المد . من أجل ذلك
فإن الحديث عن كون ما قبل الساكن الأول حركة أو متحركاً لا ينبئ عن
خلاف في حد القافية . ومن هنا يحق لنا أن نتصور رأى الخليل في القافية
على هذه الأسس : أن القافية .

١ - آخر ساكنين في البيت مع كون الساكنين الضابط لحد القافية
حيث بالإمكان أحياناً الاستغناء عما بينهما من متحركات .

٢ - وما بين الساكنين من متحركات إن كان هناك بين ، وكم

(٣٦) 'العيون الغامزة ص ٢٣٨ .

(٣٧) في الحساب الصوتي تنقسم أصوات اللغة إلى مجموعتين : أصوات صامتة وهى
الأصوات التى تجمعها ميزة أن مجرى الهواء عند نطقها يعترضه حاجز فإما أن ينحس
الهواء معها انحباساً مطلقاً أو انحباساً ما ، وعلامة الصوت الصامت أنه من الممكن أن
يتحمل حركة ونماذجه الأبجدية كلها ماعدا حروف المد والحركات وفى الدرس العربى
نرمز له ب (ص) . أما الأصوات الصائتة وهى الحركات فسمتها حرية مرور الهواء عند
نطقها دون وجود حائل وهى أصوات لا تتحمل حركات وعددها معروف فى الألف والواو
الياء اللواتى للمد ويرمز لهن ب (ح ح) وأبعض هذه الحروف أى الحركات وتأخذ رمز
(ح) . والثبى المدرك من خلال رؤية العرب إدراكهم للحروف الصحيحة وحروف المد
أما الحركات الصغيرة كالفتحة والضمة والكسرة فلم ينظر إليها مستقلة بل على أنها تابعة
للحرف الصحيح .

المتحركات لا يلزم حداً معيناً ولا يصل إلى الوقوع في كراهية كما رأينا في حسبة السواكن ؛ لأن الساكن يمثل العنصر الرئيسى لدنة الإيقاع (دن دن) .

٣ - والمتحرك الذى قبل الساكن الأول حتى يمكن أن يؤسس هذا المتحرك مع الساكن الدنة الأولى ، وكأن الخليل يضبط القافية - تاج الإيقاع الشعرى - فيما يضبط بدنتين لازمتين الأولى وبداية والأخرى ختام ، وكأن الخليل حين يجعل البداية دنة يصل بحبل بين الإيقاع النهائى ووزن البيت قائلاً : إن القافية وإن كانت بؤرة نهائية واضحة الإيقاع فإنها أيضاً جزء من الإيقاع الداخلى لا تنفك عنه ، ولأن الدنة الأولى ذات صلة بالوزن فقد جرى عليها ما جرى للوزن من التسوية بين المقطع « لم » والمقطع « ما » فى غير تأسيس ولأن الدنة النهائية بؤرة إيقاع فإن التزام الكيف فيها فى حدود مقطعها يصبح مطلباً وضرورة ، ومع خصوص الحركات بين الدنتين يبدو أن عاملى الكم والكيف لهما نصيب فى فهم القافية ، ومن ثم أصبح لازماً أن ننظر إلى حد القافية عند الخليل نظرتين :

١ - نظرة كمية وحسابها مسابير لوزن البيت إيقاعياً معتمداً إمكاناته الموسيقية من حساب الوتد والسبب كما ارتآه الخليل ؛ ومن أجل ذلك كانت تصوراتها فى كثير ترجع إلى الحديث عن صور الأوزان بحسب أثرها .

٢ - نظرة نوعية كيفية وحسابها ينظر داخل إطار القافية مراعيأ حدها النهائى من خصوص حروف بعينها وحركات معينة ؛ ومن هنا يصبح حساب الكم والكيف سبيلاً لفهم القافية تاج الإيقاع الشعرى .

القافية ونهاية الوزن الشعري

من خلال فهم الخليل للقافية الذى آثرناه معبراً عنها نستطيع أن ندرك أنماط القافية فى الشعر العربى مع إدراك أن حسبتها جزء من الإيقاع حيث ارتباطها بالوزن قضية لازمة . وقد أصبحت أنماط القافية من ناحية الورد على النحو التالى :

١ - القافية ثنائية المقاطع^(١) وهى التى تتكون من صرحص - صرحص ورمز الصاد معبر عن قيمة الصوت الصامت الخالى من الحركة لأن للحركة حسابها المنفرد ورمز الحاء معبر عن الحركة القصيرة فإذا ما أصبحت مدأً أدخلت الرمزين (ح ح) .

٢ - القافية ثلاثية المقاطع وهى التى تتكون من صرحص - صرحص - صرحص .

٣ - القافية أحادية المقاطع وهى التى تتكون من صرحصص .

٤ - القافية رباعية المقاطع وهى التى تتكون من صرحصص - صرح - صرح - صرحص .

(١) المقطع اللغوى هو أصغر وحدة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم ، ويتشكل المقطع اللغوى من الصوامت والصوائت فلو قلنا « لم » فإن هذه الكلمة وحدة تشكل مقطعا وأصواتها هى اللام وهى الصامت الأول الذى يرمز له (ص) والفنحة وهى الصائت الذى يرمز له ب (ح) والميم وهى الصامت الأخير فى المقطع الذى يرمز له ب (ص) وهنا يكون جماع المقطع هو :

صرحص . ومن يرد تفصيلا عن المقطع اللغوى فعليه بالرجوع إلى كتابي : « مناهج البحث فى اللغة » للدكتور تمام حسان . و « دراسة الصوت اللغوى » للدكتور أحمد مختار عمر .

٥ - القافية خماسية المقاطع وندرتها كفيلة بنفيها وهي التي تتكون
من : ص ح ص - ص ح - ص ح - ص ح - ص ح ص .
فإلى هذه الأنواع نحاول التعرف على حسابها الكمي والكيفي في أوزان
الشعر العربي .

أولاً - ثنائية المقاطع

أحسب أن الغلبة لقوافي الشعر العربي لهذا النمط الإيقاعي ، وفيه تكون القافية مكونة من مقطعين متوسطين من نوع : ص ح ص مثل « لم وكم وعن » أو ص ح ص مثل « ما ويا ولا » والمقطعان ملتزمان أيًا كان توزيعهما المفترض مثل :

ص ح ص	ص ح ص
ص ح ح	ص ح ح
ص ح ص	ص ح ح
ص ح ص	ص ح ص

ولعل تعرفا على إمكانية من هذه الإمكانيات يوضح لنا ذلك تماماً . ولتكن الصورة الأولى من صور الوافر التام^(٢) ممثلة لذلك من خلال الأبيات التالية :

أفاطم قبل بينك متعيني	فمنعك ما سألت كأن تبيني
ولكن القريض له معان	وأولاهها به الفكر الخلي
ألا يا نفس إن ترضى بقوت	وأنت عزيزة أبدا أبيّة
رأيتك قد عبرت ولم تسلم	كأنك قد عبرت على خرابّة

فقوافي الأبيات السابقة جماع مقطعين متوسطين هما على التوالي :

« بيني » ص ح ح - ص ح ح ، « لى يو » ص ح ص - ص ح ح ،
« بى ية » ص ح ص - ص ح ص ، « را به » ص ح ح - ص ح ص .

والذى نراه أن القافية إذا كانت مكونة من مقطعين واتخذت لها نمطاً من الأنماط السابقة فإن الالتزام الكيفي يكون ميسمها ، والجدول التالى لاتباع

(٢) مكونات البيت من خلال هذه الصورة

مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل

مع إمكان تسكين لام مفاعلتن وتحريكها .

هذه القافية يعطى تصوراً واضحاً لها .

البحر	بين التمام والمجزوء	تفعيلة النهاية	القافية
الوافر	التمام	مفاعِلْ	فا - عل
_____	المجزوء	مفاعِلتن « عسبا »	صح ح - صح ص
_____	_____	مفاعِلْ	عَل - تن
الهمز	المجزوء « ولا تام له استعمالا »	مفاعِلين	فا - عِلْ
_____	_____	_____	عى - لن
الكامل	التمام	متفاعِلْ	فا - عِلْ
_____	_____	مَثفا	مَث - فا
_____	_____	متفاعِلْ (٣)	صح ص - صح ح
_____	المجزوء	مستفعلْ	فا - عل
الرجز	التمام	مستفعلْ	تف - عل
_____	المجزوء	مستفعلْ	تف - عِلْ
_____	_____	مستف (٤)	مس - تف
_____	المنهوك	متفعلْ	تف - عِلْ
الرمل	التمام	فاعلاتن	لا - تن
_____	المجزوء	فاعلاتن	لا - تن

(٣) هذه صورة نهائية حكم بتدريتها الدراسون وقد مثل لها ابن عبد ربه بأبيات آخرها الشاهد :

وإذا همّ ذكروا الإساءة أكثروا الحسنات

راجع العقد الفريد ج ٦ / ٢٧٦ . وقد أضاف الدكتور شعبان لها أبياتا لابن الرومي وابن المعتز قليلة . والإحصاء حولها يثبت الندرة . راجع موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ص ١٠٧ - ١٠٨ .

(٤) هذه صورة نادرة لضرب فى بيت من الرجز مجزوء . راجع موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ص ١٢٧ .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
المتقارب	التمام	فعلون	عو - لن
_____	_____	فغ	لن - فع
_____	المجزوء	فغ	لن - فع
المتدارك	التمام	فاعل	فا - عِل
_____	المجزوء	فاعلاتن	لا - تن
الطويل	التمام	مفاعيلن	عي - لن
_____	_____	مفاعي	فام - عي
البسيط	التمام	فاعل	فا - عِل
_____	المجزوء	مستفعل	تف - عل
_____	المخلع	فعلون	عو - لن
الخفيف	التمام	فاعلاتن	لا - تن
_____	المجزوء	مستفعل ^(٥)	تف - عِل
السريع	التمام	فاعِل (مفعو)	فا - عِل
_____	المشطور ^(٦)	مفعولا	عو - لا
المنسرح	التمام	مستفعل	تف - عل
_____	المنهوك منه ^(٧)	مفعولا	عو - لا
المديد	التمام	فاعلاتن	لا - تن

(٥) ضاع حد الودد المفروق هنا حيث أضحي التابع له ساكنا قد اعتمد عليه حيث لا يمكن استقلاله ، ومن ثم فقد تغير إيقاع الودد المفروق الذي نعتبره إيقاعا منفردا عن إيقاع الودد المجموع .

(٦) لدينا إحساس بأن السريع يندرج في نطاق الرجز بيناه في مقال بعنوان « بحور الشعر العربي بين التماثل والتركيب » بمجلة الشعر العدد العاشر لإبريل سنة ١٩٧٨ . ولم يغير من إحساسنا فرض الودد المفروق هنا ؛ لأن تفعيلته تمثل نهاية الإيقاع هنا ومحكوم على النهاية بالتسكين . وهذا يمثل ضياعا لقيمة الودد المجموع .. المؤلف .

(٧) محكوم على هذه الصورة من المنسرح بالنذرة النسبية حيث أورد لها الدكتور شعبان قصيدة لابن سناء طولها أربعة وستون بيتا منهوكا راجع موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداء ص ٢٤٩ .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
المجثت (٨) المضارع	التام الجزء أساس فيه الجزء أساس	فاعل فاعلاتن فاعلاتن	فا - عل لا - تن لا - تن

(٨) حول تصور الاقتطاع والجزء لدينا تصور أوردناه في رسالتنا للدكتوراه مؤداه ما يلي :

هناك اقتطاع من البحور المتماثلة كالكامل والرجز ولا فرق في هذا الاقتطاع بين أن تستغنى عن بداية البحر أو نهايته ففي الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن لا فرق في الجزء فيما لو متغنى عن التفعيلة الأولى أو التفعيلة الأخيرة .

واقطاع نجوزه نحن وفيه يتغير حد التفعيلة الأخيرة مخرجاً لبحرها عن دائرته وفي هذا الاقتطاع نعتد على مكان الوجد المجموع أساساً للتقريب بين الصورة الكاملة والصورة المقطعة وفيه أدركنا صلة المديد بالرمل والسريع بالرجز حيث أمكن للمديد أن يكون على هيئة .

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن .

واقطاع بالاستغناء عن التفعيلة الأولى كاقطاع المجثت من الخفيف والمقتضب من المنسرح فيستغنى من الخفيف عن فاعلاتن الأولى ليصير الوزن مجثتاً على هيئة :

مستغنى لن فاعلاتن

وأحسب أن الصلة الموسيقية في هذا الاقتطاع بين التمام والقطع توحى باستبعاد النغم بينهما لأن وقعا يبدأ بفاعلاتن غير وقع يبدأ بمستغنى لن هذا الخلاف لا وجود له في الاقتطاعات السابقة .

واقطاع أخير كما لو اقتطعنا من البحور المركبة كالبيسط والمجزوء منه لأن الاقتطاع من الأول يجعل الاقتران قائماً بينهما فإن إيقاعاً لمستغنى فاعلن مستغنى فاعلن مختلف عن إيقاع فاعلن مستغنى فاعلن .. راجع في ذلك : « الزحافات والطلل عروض الشعر العربي » رسالة دكتوراه للمؤلف ص ١٨٠ - ١٨١ .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلته النهاية	القافية
المقتضب	الجزء أساس	مستفعل ^(٩)	تف - عل

من خلال الجدول السابق ندرك أن ورود القافية ذات المقطعين يحكمه اللزوم في كل بحر وندرك ثراء قافيته حيث وصلت صور القافية من خلاله إلى حوالي أربع وثلاثين صورة حفلت بها الأضرب في إيقاع الشعر العربي .
والناظر إلى أمر هذه القافية يدرك مايلي :

(١) أن الالتزام الكمي والكيفي أساس هذه القافية . فإذا ما حدث لها ورود مقطعى على هيئة (ص ح ح - ص ح ح) أو (ص ح ص - ص ح ح) كان

(٩) لحازم القرطاجنى فى كتابه « منهاج البلغاء » ص ٢٤٣ رؤية يحول بها إطار بحر المقتضب الإيقاعى من (مفعولات مستفعلن) إلى (فاعلن مفاعلتن) بناء على التزام الطى فى (مستفعلن) حيث تكون الحسبة الكمية بين التصورين واحدة .

وإذا كان مطلب حازم لم يغير من حسبة الكم شيئا فلماذا يكون التغيير ؟ كيف يفك هذا المقتضب من بحر أكبر ؟ كيف يكون حد زحافه مع التصور الجديد ونحن ندرك أن تحرك (فاعلن) داخليا يتراوح بين الصحة والخبث أى يبيح تبادلا بين فاعلن وفعلن . فهل تصور حازم يعطى هذه الحرية لفاعلن ؟ .

جملة استفسارات نخرج من خلالها أن أمر اقتطاع المقتضب ليس عشوائيا فى تصور الخليل ؛ لأنه يعبر عن حسبة جزئية من خلال منظور أكبر مبنى على وحدات معينة تتخللها سككات محددة يفترض وجودها إيقاعيا إذا ما تصورنا فرق الوند فى المنسرح ومقطوعه المقتضب . فسككات المقتضب بناء على وزن الخليل تفهم على النحو التالى :
مف X عو X لات X مس X ت X علن X . وفى حسبة حازم سوف تكون :
فا X علن X مفا X ع X ل X تن X . وفى حسبته لا تصور لوند مفروق مع أنه ببيان فى المقتضب حيث يرد داخليا لا نهاية كما رأينا فى السريع .

وفرق الوند كما أرى قيمة من قيم الإيقاع الشعرى ومنظور حاتم ينفية تماما ، ونحن لو قبلنا (مفاعلتن) كما قبلها حازم لكان علينا أن نقبلها بإمكاناتها معصوبة أو غير معصوبة وهذا لا يتأتى لمفاعلتن فى تصور حازم الذى لا أساس له .

الالتزام الكيفي مسألة لازمة في كل أبيات القصيدة^(١٠) .

(ب) أن الحفاظ على ثنائية المقطع كماً وكيفاً آت من خلال رؤية إيقاعية أساسها البحر الشعري . فقد باتت رؤية التغيرات الإيقاعية المسماة بالزحاف والعلّة مرتبطة بمنظور هذه القافية فإذا ما رأينا التزاماً في إطار القافية لزحاف معين أو علّة فمدار هذا الالتزام راجع إلى الحفاظ على الثنائية كماً وكيفاً . وحيثما قبل زحاف فمرده أيضاً عدم المساس بحدود هذه القافية ؛ دليل ذلك أننا إذا كنا مع قافية مقطّعة من نهاية أصلها « مستفعل » في المنسرح مثلاً أو المقتضب أو مجزوء الخفيف ؛ فإن بالإمكان أن يقبل معها زحاف « الخبن » الذي تحول من خلاله « مستفعل » إلى « متفعل » ؛ لأن الزحاف هنا أصبح وروده جائزاً حيث لا تأثير له على حد الثنائية إذ هي تف - عل وهذا متحقق مع « مستفعل » و « متفعل » . فإذا ما كان الزحاف « طيا » فوروده مسألة مرفوضة رغم السماح به داخل إطار البيت ، لأنه سوف يحول قافية مكونة من مقطعين في بيت إلى قافية مكونة من ثلاثة مقاطع (مس - ت - عل) في بيت آخر وهنا يضيع حد الالتزام في ثنائية المقاطع التي وضع التزامها في إيقاع النهاية ، ولو حدث ورود على هذا النحو لكان نشازاً لا ترضيه الفطرة السليمة .

إن قافية تؤخذ من نهاية أساسها « فاعلاتن » لا يمكن أن يؤثر فيها زحاف أبداً كان خفياً أو تشعيماً ؛ لأن تحويلها إلى « فعاتن » أو « فالاتن » لن يغير من نمط الالتزام الكمي والكيفي للقافية ؛ ومن هنا نستطيع القول بأن التشكيل الإيقاعي للبحر يجوز نمطاً معيناً من التغيرات ويفرض نمطاً آخر من خلال الحفاظ على القافية ؛ ومن ثم بات فهم إيقاع القافية مرتبطاً بفهم إيقاع البيت .

(١٠) من ذلك ورود الآتي على هيئة (صرح - صرح) قول شوقي من الوافر :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا

ففي هذه الباءية إلتزام كمي وكيفي لمقاطع (تابا) في كل أبيات القصيدة ومثلها في الالتزام قول ابن الرومي من الطويل :

بكاؤكما يشقى وإن كان لا يجدى فجدوا فقد أودى نظيركما عندي

ألا قاتل الله المنايا ورميها من القوم حيات القلوب على عميد

فالقافية من نوع صرح ص - صرح التزاما كاملا .

(ج) ومع إدراك الحد السابق من خلال فهم الارتباط بين الوزن والقافية فإن من صور المتقارب - وإن كان نادراً - أن تأتي التفعيلة النهائية بوزن « فُعْ »^(١١) وهى قطعة من « فعولن » ، وهنا تكون القافية جماع (لن) السابقة على « فُعْ » والتي تمثل نهاية التفعيلة السابقة أى (لن - فُع) ولأن الالتزام أساس فى القافية المكونة من مقطعين ؛ فإن إمكانية لا مفر منها تكون أساس التفعيلة السابقة ، وهى عدم قبول مزاحفتها . لأنها لو زوحت وتحولت - وهذا مقبول داخلياً - من فعولن إلى فعول ؛ لما حدث ثبات للثنائية حيث تتحول القافية إلى قافية ثلاثية المقاطع وهذا ينفى الالتزام الذى قلنا به .

(د) أن القافية الثنائية ينتفى معها حد الوند مجموعاً كان أو مفروقاً لأن « مستفعِلن » مجموعة الوند قد تحولت نهاية إلى « مستفعِل » و « مفعولات » مفروقة الوند تحولت إلى « مفعولا » و « فاعِلن » مجموعة الوند تحولت إلى « فاعِل » . وضياح الوند هنا رغم كونه ركيزة أساسية فى بنية التفعيلة عوّض عنه التزام مقطعى ثنائى فى كل أبيات القصيدة . فأصبح ذلك التردد القافوى مسلماً إلى قوة تقوم معادلاً للجهد الذى كان يقوم به الوند باعتباره صائغ لإيقاع التفعيلة .

(هـ) أن هذه الصورة للقافية واردة باعتبارها إمكانية من إمكانات بحور الشعر العربى ؛ فلم تتخلف عن بحر من البحور كما نلاحظ من جدولها السابق .

(١١) من أبيات هذا الوزن قول أبى العاتية :

إذا المرء كانت له فكرة ففى كل شئ له عبرة
وكل الأمور لها جوهر تكشف مكنونها الخبرة
وكم حافر لأمري حفره فصارت لحافرها حفرة

والناظر لهذه الأبيات سوف يدرك تمام فعولن السابقة على النهاية فُع . فالنابات :

لهو عبره - نهل خبره - رها حفره تساوى « فعولن فُع » .

ثانياً - ثلاثة المقاطع

وهي تتكون دائماً من مقطعين متوسطين بينهما مقطع قصير ، والالتزام الكمي والكيفي سمة المقطعين الأخيرين ، وإمكانات ورودها في بحور الشعر يبينها الجدول التالي :

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
الوافر	_____	_____	_____
الهزج	_____	_____	_____
الكامل	التمام	متفاعِلن	فاعِلن صرَح -
_____	_____	_____	صرَح - صرَح ص
_____	المجزوء	متفاعِلن	فاعِلن
الرجز	التمام	مستفعلن	تفعِلن
_____	المجزوء	_____	_____
_____	المشطور	مستفعلن	تفعِلن صرَح ص
_____	المنهوك	_____	صرَح - صرَح ص
الرمل	التمام (١٢)	فاعِلا	فاعِلا
_____	المجزوء	فاعِلا	فاعِلا صرَح
_____	_____	_____	صرَح - صرَح
المتقارب	التمام	فعر	لنْ ف عو
_____	المجزوء	فعر	لنْ ف عو
المتنزلك	التمام	فاعِلن	فاعِلن

(١٢) من صور التام أن تكون العروض صحيحة وضربها محذوف وهذا استخدام جاء به الدكتور شعبان ممثلاً بقصيدة لنازك الملائكة . راجع كتاب موسيقى الشعر بين الانباع والابتداع ص ٧٦ .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلته النهائية	القافية
الطويل البسيط	التمام (١٣) ولا جزء له المخلع « في نادرة »	مفاعِلن فَعَو	فاع لن لن ف عو ص ح ص
—	—	—	ص ح — ص ح ح
الخفيف	المجزوء	مستفعلن	ت ف ع لن
السريع	التمام	فاعِلن	فاع لن
المنسرح	—	—	—
المديد	التمام	فاعِلن	فاع لن
المجث	مجزوء	فاعِلا	فاع لا
المقتضب	الجزء أساس فيه (١٤) « في صورة نادرة »	مُسْ	لا ت مس
—	—	—	—
المضارع	—	—	—

(١٣) يرى الدكتور شعبان ورود صورة من الطويل مشطورة ، ومع حكمه عليها بالفرابة لم يجد غضاضة في إضافتها لصور الطويل . وهذا حق لأنها تتخذ من تركيب فعولن مفاعِلن أساسا إيقاعيا غاية الأمر أن هذا القول أحسبه مقبولا من خلال قيم إيقاعية يوحى بها نظام الموشح أو ببيان روائي شعري . ومادام الشطر أساسا لقافية عمودية فإن التصريح سبيلها حيث تكون وحده مستقلة موازنة للضرب . راجع موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(١٤) ملكت هذه الصورة زمام شعراء محدثين بعدما جاء بها شوقي في أبياته :

مال واحتجب	وادعسى
ليت هاجرى	الفضب
عتبه رضا	يشرح السبب
علل بيننا	ليته عتب
	واشيا كدب ..

من خلال هذا الجدول يستطيع الدارس أن يلاحظ من رصد القوافي
ثلاثية المقاطع مايلي :

(١) أن قوافيها أقل عدداً من القوافي الثنائية حتى إن بحوراً كاملة لم
تعرف أمر هذه القافية كالوافر والهجج والمنسرح والمضارع . يضاف إلى ذلك
الحكم بندرة بعض القوافي السابقة .

(ب) فيما يتصل بالالتزام الكمي والكيفي في مقاطع هذه القافية نستطيع
أن نقول إن الالتزام كمياً وكيفياً قرين المقطعين الأخيرين . القصير الذي يتلوه في
النهاية متوسط . أما مقطعها الأول وهو مقطع متوسط فلا التزام فيه حيث يتراوح
بين كونه مفتوحاً (ص ح ح) ، أو مغلقاً (ص ح ص) في القصيدة الواحدة
اللهم إلا إذا كان المقطع المفتوح على هيئة حركة طويلة هي ألف المد (١٥) .
حيث يكون التزام المقاطع الثلاثة هنا من الناحية الكمية والكيفية أمراً
ضرورياً (١٦) .

(ج) للحفاظ على قيمة هذه القافية الثلاثية والتزامها أصبح قبول الزحاف
مرتبطاً بها فهو زحاف مقبول حين لا يصيب كم القافية . ففي بحر الكامل الذي
ينتهي في بعض صورهِ بمتفاعلين نجد الحرية كاملة بين الإضمار وهو تسكين

(١٥) ألف المد هذه حرف من حروف القافية يسمى التأسيس وسوف نتناوله في
الموضوع المسمى بحروف القافية .

(١٦) من نماذج عدم الالتزام الثلاثي قول نزار من قصيدته الرسم بالكلمات وإن
أسند :

يا أكسل امرأة تخط رسالة يأبها الوهم الذي ما أشبعنا
أنا من هواك ومن بريدك متعب وأريد أن أنسى عذابكما معا
فالقافية في البيت الأول أش - ب - عا ص ح ص ص ح ح
وفي البيت الثاني ما - م - عا ص ح ح ص ح ح
وهنا نلاحظ أن الاتفاق الكمي والكيفي قرين المقطعين الأخيرين فقط . وحول
الالتزام الثلاثي كمياً وكيفياً نذكر مؤنسه المجنون التي مطلعها :
تذكرت ليلى والسنين الخوالي

الثاني المتحرك وبين عدمه أى بقاء التفعيلة محرركة الثاني ؛ لأننا فى القبيلين سوف نكون أمام قافية ثلاثية أساسها (فا - ع - لن) سواء انتزعت من متفاعلين أم متفاعلين . وفى مجزوء الخفيف لم ترد إمكانية الطى فى مقابل الخين أو الصحة ؛ لأن حد القافية الثلاثى سوف يستحيل إلى رباعى ومن ثم أضخى مجئ مستعلن أمراً غير وارد . والطفى فى تفعيلة الخفيف كما أظن أمر مستحيل إيقاعياً ؛ لأنه محطم لعصب الإيقاع فى التفعيلة المسمى بالوتد المفروق . فإيقاع التفعيلة المثالى (مس - تقع - لن) . فإذا لم تراحف أو خبنت بحذف ثانيها الساكن ؛ فإن قيمة الوتد المفروق تظل ثابتة دونما مساس بها لكنها لو أصيبت بطي وهو حذف الرابع الساكن منها انحدرت تجاه الوتد المجموع ولم تعد ممثلة للفرق بوضوح .

(د) خرج عن إطار القافية الكمى بعض تصورات فى الرجز والرمل حين جاءت قافيتهما مستعلن - فاعلا . وأمام تفعيلة الرجز الأولى ندرك أننا لو حققنا لها إمكانات المزاحفة من طي وخين وخيل لأصبح التبادل فى قصيدة واحدة بين الثلاثية والرابعة بل والخماسية أمراً وارداً لأن القوافى سوف تكون على هذا الحساب (تف ع لن X مس ت ع لن X لن م ت ع لن (١٧)) . ومع التسليم بالتزام الكم والكيف فى المقطعين الأخيرين منها ؛ فإن ضياع الكم فيما قبلهما أمر ممكن الوجود . وما حدث مع « مستعلن » حادث مع « فاعلا » فى الرمل التى راوحت « فعلا » أحياناً فى القصيدة ، وبهذا الحدوث ترددت القافية بين الثلاثية والرابعة وأصبح مطلب الالتزام فى حدها مرجعه إلى ذوق الشاعر الذى أحسب أن فطرته الواعية وذوقه اللاقط يسلمانه إلى التزام (١٨) .

(١٧) التفعيلة الأولى خبنت والثانية طويت والثالثة خبلت .

(١٨) أمكن لنزار فى قصائد أن يلتزم زحاف مستعلن وبخاصة نفى التقابل بين الطي وغيره ؛ كى يبقى للقافية حدها الكمى وهذا واضح فى قصيدة « بلادى » من ديوانه طفولة نهد وقصيدة أنت لى من ديوان « أنت لى » فمن قوافى القصيدة الأولى الكلمات محصنة - ملونه - مدمنه - مؤمنه . ومن الثانية الأفسح - بصبحوا - جرحوا ... والناظر إلى البهاء زهير يجده فى كثير من الأحيان قد التزم زحافاً واحداً فى مستعلن حتى لا تتراوح قوافيه بين الثلاثية والرابعة . راجع فى ذلك ديوان البهاء ص ٣٢ ، ٣٥ ، ٥٥ .

هذا الخروج النادر عن حد الثلاثية قابله التزام كبير في حد « فاعلن » ففي بحرهما المتدارك حين جاءت تامة أصبح الثبات أساساً فيها لأن مزاحفها حكم عليه باللزوم إما خبناً أو قصراً حتى يستقيم كم ثابت لها فإن كانت « فاعلن » فهي دائماً هكذا . وإن كانت « فعلن » فاللزوم ثابت لها . وكذلك لو جاءت « فعلن » بتسكين العين . وفي المديد أيضاً يلتزم حد « فاعلن » ولا يسمح له بتبادل مع « فعلن » ومثل ذلك حادث مع السريع ، وفي المتقارب الذى كانت نهايته « فعو » أضحى التزام الثلاثية غالباً لأن مزاحفة التفعيلة السابقة التى تمثل حذف الخامس الساكن يصبح ورودها مضيقاً لحق التفعيلة التى هى ركن من المتقارب فهى بذلك سوف تضحى متداركة إذ قبول التوالى « فعول » فى « فعو » معناه التحول . فى إيقاع أخير من « فعولن » إلى معكوسها « فعلن » التى هى وحدة المتدارك أو مع الجماع « مفاعلتن » ، وهذا جعل الشاعر يميل إلى التزام « فعولن » السابقة كاملة (١٩) .

(١٩) من الالتزام قصيدة حكيم بن عكرمة :

تقول بثينة إذا أنكرت فتوفا من الشعر الأحمر
برأس كبرت وأودى الشباب فقلت مجيباً لها أقصرى
أما كنت أبصرتنى مرة ليالى نحن بذى جوهر
ليالى أنتم لنا جيرة ألا تذكرين بلى فاذكرى
وإذا أنا أغيد غضّ الشباب أجر الرداء مع المئزر
وإذا لمتى كجناح الغراب ترجل بالمسك . والعنبر
فغير ذلك ما تعلمين تغير ذا الزمن المنكر
وأنت كلؤلة المرزبان بماء شهابك لم يعصر
وقد كان مضمارنا واحد فأنى كبرت ولم تكبرى

ومن الغريب لشاعرة ذات حمى موسيقى أن تقبل مزاحفة فعولن التى بعدها « فعو »
فها هى نازك الملائكة تقول :

تعال لنحلم إن المساء الجميل دنا

ولين الدجى وخلود النجوم تنادى بنا

فالبيت الأول رباعى المقاطع والثانى ثلاثى . راجع موسيقى الشعر بين الانبعاث
والابتداع فيما جاء به عن نازك ص ٤٤ .

(هـ) أحسب أن التراوح الوارد فى الرجز بين الكون الرباعى والكون
الثلاثى لا يقيم أمره إلا تلك الدنة التى بدأ بها الخليل لإيقاع قافيته . فحين التزم
المتحرك الذى قبل الساكن الأول فى قافيته فمعناه أنه يبدأ قافيته بدنة (تن)
تؤسس بؤرة ارتكاز لإيقاع القافية النهائية بغية الذهاب بأمر هذا التراوح .

ثالثاً : رباعية المقاطع

وهي تتكون دائماً من مقطعين متوسطين يتوسطهما مقطعان قصيران ؛
أى ترد على هيئة : ص ح ص - ص ح - ص ح - ص ح ص . وكى يتأتى لنا
الحكم عليها ننظر إلى جدولها التالى :

البحر	بين التام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
الوافر	المجزوء	مفاعلتن	فا - ع - ل - تن ص ح ح - ص ح - ص ح - ص ح ص
الهزج الكامل	التام	مفعا	لن - م - ت - فا ص ح ص - ص ح - ص ح - ص ح ح
الرجز	_____	_____	_____
الرمل	_____	_____	_____
المتقارب	_____	_____	_____
الطويل	_____	_____	_____
البسيط	التام	فعلن	لن - ف - ع - لن
الخفيف	التام	فعلا	لن - ف - ع - لا
المنسرح	التام	مستعلن	مس - ت - ع - لن
المقتضب	مجزوء	مستعلن	مس - ت - ع - لن
المهديد	التام	فعلا	لن - ف - ع - لا
المجث	_____	_____	_____
المضارع	_____	_____	_____
المتدارك	التام	فعلن	لن - ف - ع - لن

ومن هذا الجدول يتضح أن الورد الرباعي للقافية محكوم بالقلة . ويتضح أن الالتزام المقطعي كما وكيفاً ينصب على المقطعين الأخيرين من هذه القافية وأن المقطع الأول منها لا التزام فيه من ناحية الكيف وكذلك المقطع القصير الذي يليه وحين نحكم على كيف هذا المقطع القصير فالمقصود أن حركته لم تعد أمراً لازماً فالتراوح فيها قائم بين الضم والفتح والكسر ، وهنا يحلو لنا أن نصور هذا الالتزام على هذا النحو :

القافية الرباعية			
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص
الترام كمي	الترام كمي	الترام كمي	الترام كمي
فقط	فقط	وكيفي	وكيفي

وإذا كانت لدينا ملاحظات أخرى تبين عطاء هذه القافية فإننا نلاحظ مايلي :

(أ) لم ترد هذه القافية في إيقاعات الهزج والرجز والرمل والمتقارب والطويل والمجث والمضارع ، وفي ورودها مع الرجز والرمل إشكال بان لنا عند الحديث عن تحول المقاطع الثلاثية إلى رباعية .

(ب) التزم حد القافية بالوزن ملاحظ أيضا هنا ، حيث الربط بين الوزن والقافية موجود . ففي الوافر كان التزم عدم المزاحفة في « مفاعلتن » مطلباً ضرورياً على حين أن العصب وهو تسكين الخامس المتحرك أمر مقبول حشوا ، ورفض العصب لأنه يقوم بتحويل القافية من كونها رباعية إلى كونها ثنائية ، وفي الكامل أيضا كان هناك التزم لمتفا فلا إضمار فيها قافية حتى لا تتراوح القافية بين الرباعية والثنائية ، وحين جاءت متفا بالإضمار كان الالتزام .حاصلا كما رأينا في القافية ثنائية المقاطع ، وفي الخفيف كان الالتزام بالخبن في « فعلا » أمراً محققاً لالتزام القافية حيث وردت « فعلا » دون تبادل مع « فاعلا » حتى تتسق القوافي في إطار رباعي أساسه (لن - ف - ع - لا)

أى : ص ح ص - ص ح - ص ح - ص ح ح .

(ج) إضافة لما سبق الترم الطي في المنسرح والمقتضب « لمستفعلن »
والالتزام أمر محقق لثبات القافية على هيئة : مس - ت - ع - ن . ولو كان
لهذه القافية أن ترد على هيئة (مس تف ع لن) - وهذا حاصل بندره - لكان
لها أن تتراوح بين الرباعية السابقة والثلاثية الموجودة في (تف - ع - لن)
وكي يتضح إدراك هذا الحد الرباعي هنا وأن الالتزام محكوم بإطار الوزن حكماً
تاماً نعرض نصاً للشاعر محمد بن عبد الملك من مذهب الأغاني ص ١٥٤
ج ٩ وفيه تلونت البنية الصرفية تلوناً يوافق حدى القافية والوزن معاً . يقول
محمد بن عبد الملك :

أنك منى بحيث يطرد النا ظر من تحت ماء دَمْعِيَّة
ولا ومن زادني تودده على صحابي بفضل عينيهِ
ما أحسن الترك والخلاف لما تريد منى وما تقول ليْ
يا بأبي أنت ما نسيته في يوم دعائي ولا هديته
ناجيت بالذكر والدعاء لك الله لك الله رافعا يديه
حتى إذا ما ظننت بالملك القادر أن قد أجاب دعوتيهِ
قمت إلى موضع النعال وقد أقمت شعري صاحباً معيهِ
وقلت لى صاحب أريد له نعلا ولو من جلود راحتيهِ
فانقطع القول عند واحدة قال الذى اختارها بشارتيهِ
فقلت عند لك البشارة الشكر وقلا في جانب حاجتيهِ

إلى آخر أبياته التي وإن كانت سمجة مستقلة حساً وعاطفةً ونسجاً ؛
فإن النهايات فيها أوضحت بصورة صرفية واحدة ملتصقة بهاء السكت التي
لا مبرر لوجودها - فيما أظن - إلا إبقاء ساكن الياء من خلال الإتيان بالسكت
بعده كي يكون هناك حفاظ على رباعية المقاطع فى كل أبيات القصيدة (٢٠) .

(٢٠) رفضنا ونحن نتحدث فى مقال لنا تحت عنوان « كراهية التوالى ضابط من
ضوابط الإيقاع الشعرى » بمجلة الشعر العدد التاسع عشر يوليو سنة ١٩٨٠ ورود
مستفعلن فى المنسرح والتزام مجئ مستعلن وكان أساس الالتزام دفع توالى الأسباب
الخفيفة التى غلبت حداثتها بقية المقاطع لأن قبولاً لمستفعلن سوف يجعل تصور المنسرح
المثالى :

(مس - تف - ع - لن - مف - عو - لا - ت - مس - تف - ع - لن)
وفيه غلبة لورود السبب الخفيف يكسر من حداثتها المزاحفة الداخلية والالتزام فى حد
مستعلن مطوية . وقد يجابه هذا التصور اعتراض أساسه : ما وسيلة دفع التوالى حين قبل
الإيقاع الشعرى نهاية للمنسرح أساسها : (مس - تف - عل) ؟ لماذا لم نكسر من حدة
الأسباب فى هذه التفعيلة ؟ وأحسب أن الرد أساسه أن ضياع قيمة الورد فى هذه التفعيلة
أدى إلى التزام كمى لما بقى من التفعيلة وأضحى النبر الحاصل من تردد هذه
الأسباب بديلاً لإيقاع الورد الذى ضاع بالإضافة إلى أن التزام الكم هنا كان سبباً لثبات
القافية حيث تبقى ثنائية المقاطع لا عدول عنها فالتردد الشطرى القافوى ، وتعويض نبر
الورد قللاً من حدة توالى الأسباب . المؤلف .

رابعاً - وحدة المقطع

ومقطعها قرين النهاية شعراً ونثراً ؛ لأنه مقطع تحوى نهايته ساكنين ،
ونحن نعلم كراهية اللغة العربية لقبول ساكنين إلا فى مواطن منها موطن
النهاية^(٢١) .

والجدول التالى ينبئ عن سمات هذه القافية :

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
الوافر	التمام	مفاع	فاع
الهزج	وهو نادر المجزوء ^(٢١)	مفاع	ص ح ح ص فاع
الكامل	وهو نادر التمام	متفاعلان (نادر)	لان
_____	_____	متفاع (نادر)	فاع
_____	المجزوء	متفاعلان	لان
الرجز	التمام	متفع / مستفع	تفع
_____	المجزوء	« نادرة »	ص ح ح ص
_____	_____	مستفعلان	لان
_____	_____	مستفعال (ندره)	عال
_____	_____	متفع (ندره)	تفع
الرمل	التمام	فعلات	لاث
_____	المجزوء	فعلان	لان
المتقارب	التمام	فعول	عول

(٢١) بعض الصور النادرة هنا توصلنا إليها من خلال حديث الدكتور شعبان فى كتابه
« موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع » .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيله النهائية	القافية
—	المجزوء	فعل	عول
الطويل	التمام	مفاعيل	عيل
البسيط	المجزوء	مستفعلن	لان
—	المخلع	فعل (نادر)	عول
الخفيف	المجزوء	مستفعلن	لان
		« استخدام معاصر »	
السريع	التمام	فاعلان	لان
—	المشطور	مفعولات	لاث
المنسرح	—	—	—
المديد	التمام	فاعلان	لان
المجثث	مجزوء دائماً	فالات (نادرا)	لاث
المقتضب	مجزوء دائماً	مفع	مفع
المضارع	مجزوء دائماً	فاعلات	لاث
المتدارك	التمام	فعلان	لان

هذا جدول لقافية وحيدة المقطع فما الذى يثبت لنا من خلال رؤيته ؟

يثبت هذا الجدول أن القافية هنا مثلت حصة ليست بالقليلة لكن الندرة التى اتصلت بهذه القافية فى كثير من صورها تجعلنا نضعها فى حيز القلة النسبية استعمالاً ، والملاحظ على مقطع هذه القافية أنه إمكانية من إمكانات قبول الساكنين فى اللغة كما قلت ، والالتزام بقبول الساكنين فى القافية مطلب أساسى . فإذا ما أمكن التحريك فى الوقف نترأ بأن يقال فى بكر بكر ، وفى عمرو عمرو فإن التحريك هنا لا تقبله القافية ، وأغلب استخدام هذا المقطع شعراً أن يكون من نوع « ص ح ص » ؛ أى بادئاً بصامت فحركة طويلة فصامت ؛ أى ذلك المقطع الطويل المفتوح مثل (ريم وعيد ومأل) . والقليل فى القافية أن يكون هذا المقطع من نوع « ص ح ص » كالكلمات الموقوف عليها : (ذئب . بكر . حلم) . ولعل الكثرة فى الأول أساسها رحابة المد التى

تتفق ونغم القافية التي تجعل الإسماع الصوتى أساساً لها .

ومما نلاحظه فى هذه القافية أن عطاها واضح مع المجزوءات من الأوزان حيث تكسب أبيات المجزوء استقلالاً من خلال تردها النغمى فيكون الاتصال بين أبياتها مطلباً غير ضرورى ؛ ومن ثم ندر التضمين فى قافية وحيدة المقطع فى وزن مجزوء حيث البيت يمثل دفعه إيقاعية مستقلة .

وأخيراً فبعد هذا النوع من المقاطع يبقى لنا فرض حول قافية خماسية المقاطع ، وهذه القافية لا ورود لها إلا مع « رجز » حيث تقبل « متعلن » من خلال تحويل لمستعلن . وقبول « متعلن » يمثل قبحاً عروضياً ، ومن ثم فالحكم على قافيته بالرفض أمر طبيعى . ومع رؤيتنا السابقة نستطيع إيراد حد القافية على النحو التالى :

- | | |
|---------------------|--|
| (أ) ثنائية المقطع | والالتزام كماً وكيفاً مطلب لها . |
| (ب) أحادية المقطع | والالتزام كماً وكيفاً مطلب لها . |
| (ج) رباعية المقطع | والتزام مقطعيها الأول يأتى من ناحية الكم . |
- وكذلك الثانى المتوسط حيث الخلاف فى كيف الحركة ممكن .
أما التزام المقطعين الأخيرين كماً وكيفاً فأمر محقق الوجود .
- (د) ثلاثية المقاطع . والتزام المقطعين الأخيرين فيها مطلب أساسى كماً وكيفاً . أما المقطع الأول فلا يصحب التزامه الكمى التزام كيفى إلا لو كان صامتاً مصحوباً بمد معين هو « الألف » .

وفيما سبق لا ورود لقافية من القوافى تبدأ بمقطع قصير فكل القوافى تبدأ بمقطع متوسط يمثل الرنة الأولى فى إيقاع القافية . وحيث بان لنا حد القافية الكمى والكيفى فعلى أن نفسر أمر هذه الكيفية من خلال ما يؤسسها فإلى حروف القافية التى توضح دور الكيف كما رآه العروضيون من خلال الواقع الشعرى .

حروف القافية

لأن القافية لزوم كمي وكيفي كما قلنا فإن حديثاً عن حروف القافية التي تشكل هذا الكم وذاك الكيف يعتبر أمراً لازماً . فالقوافي كما أرادها حازم القرطاجني « لابد فيها من التزام شئ أو أشياء وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الروى على الحركة والسكون »^(١) . فإلى حروف القافية وما يحوطها من التزام كمي وكيفي لحركات معينة وصوامت معينة ؛ فالدقة في التعرف عليها مطلب يدفعه إلى الوجود أن القافية تحتاج إلى ميزان أدق من ميزان البيت ؛ لشدة ارتباط وقعها بالأذن . فأى انحراف للوضوح السمعي في القافية كما يقول أستاذنا الدكتور أنيس « تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه »^(٢) .

وأول حرف يقابل الدرس الإيقاعي هو ما يسمى رويأً فإلى هذا الحرف الذي أضحي بكمه وكيفه عماد القافية .

(١) منهاج البلغاء ص ٥٧١ .

(٢) موسيقى الشعر ص ٣٤٨ .

الروى

أضحى فى الحس الإيقاعى صلب القافية وركزتها إلى الحد الذى أطلق عليه فى بعض التصورات القافية . والروى هو ذلك الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى القصيدة فى عرف دارس الأدب العربى فيقال دالية المعرى وسينية البحترى ونونية ابن زيدون^(٣) . وكونه صلب القافية قيمة ينضج بها فكر الدارسين فيها هو صاحب العيون الغامزة يقول فيه « وسمى رويأ أخذاً له من الروية وهى الفكرة ؛ لأن الشاعر يرويه فهو فعيل بمعنى مفعول . وقيل هو مأخوذ من الرواء وهو الحبل يضم شيئاً إلى شئ ، فكأن الروى شد أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض . وقال أبو على : هو من قولهم للرجل رواء ، أى منظر حسن فسمى رويأ لأن به عصمة الأبيات وتماسكها ، ولولا مكانه لتفرقت عصباً ، ولم يتصل شعراً واحداً^(٤) .

وكلام صاحب العيون الغامزة يوحي بدلالات حول الروى مؤداها مايلي :

● أن الإتيان بالروى يحتاج إلى روية وإعمال فكر ، وإعمال الفكر فى حسابانى فطرة لدى الشاعر المقتدر . افتعال لذي الناظم ؛ وهنا يمثل الروى قديماً على العطاء الفنى إن لم يكن التوصل إليه آت من وجدان الشاعر ، ومن إحساسه ومن معجمه اللغوى الوجدانى . دونما صنعة أو افتعال .

(٣) دالية المعرى قصيدته التى مطلعها :

غير مجد فى ملئ واعتقادی .

وسينية البحترى هى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى .

ونونية ابن زيدون :

أضحى التناهى بدليلاً من تدانينا .

(٤) العيون الغامزة ص ٢٤٣ .

● أن أجزاء البيت لا يحكم إطارها النهائي إلا به وهذا معناه أن الروى تمام الوزن . والإحساس بهذا المعنى كما هو معلوم موكول بالقافية كلها وبالأخص قمتها أى الروى .

● أن به عصمة الأبيات فى القصيدة كلها . ولولا وجوده فى عرف الشعر العربى الغنائى الموروث لتفرقت عرى الأبيات حيث لا شعر إلا به . والذى صيره عصباً لازماً أن « فى الروى من التمكن ما ليس فى غيره من الحروف اللازمة لأننا قد نجد شعراً خالياً من التأسيس وتارة شعراً خالياً من الردف ويوجد ما هو خالٍ من الصلة والخروج ، ولا يوجد شعر خال من الروى »^(٥) وهذا معناه أن بقاء القافية مرهون ببقاء الروى فى فكر هؤلاء الدارسين الذى يمثل الشعر الغنائى لدى العرب . فالروى علامة على القافية ؛ لذلك فنحن نسعى إلى تحديد خصوصه بالدوران حول الأسئلة الآتية :

١ - هل حسبة الروى تعتمد على الصامت وحده . أو على الصامت وحركته ؛ أى الصائت الذى يليه ؟

٢ - هل تتساوى حروف المعجم فى الإتيان روياء ؟ وكيف يكون الشراء اللغوى مفهماً فى تحديده ؟

٣ - هل أصبح التزامه مقيداً لعطاء الشاعر أو أن ثراء الاشتقاق فى لغة يجعل أمر رويها ينبئ عن قدر من الحرية كبير ؟

وحول الحديث عن حسبته فإننا نرى أنه لا يكون صامتاً خلواً من الحركة إلا لو كان الروى آخر منطوق فى البيت . كما نلاحظ من قول خليل مطران :

فيم احتباسك للقلَم والأرض قد خضبت بدم
وقول شوقى :

رُب طفيل برّح البؤس به مُطر الخير قتيًا ومطر

(٥) القوافى لأبى يعلى ص ٦٥ . ومسميات الحروف الأخرى سوف ترد بقا
فى مكانها .

وقول الشاعر :

سلام الله يا مطرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ السلام

فالميم والراء آخرًا منطوق في الأبيات السابقة . ويسمى الروى في الأبيات السابقة مقيداً . والروى فيما سبق حرف صامت خلا من الصائت وراءه .

وقد يكون الروى صائناً طويلاً كما إذا جاء مدّاً حكم عليه بالأصالة ، وفي معظم حالات الروى أن يكون صامتاً مُرَدِّفاً بصائت طویل واواً أو ألفاً أو ياءً كما في قول المتنبي :

ما لنا كلنا جوي يا رسول أنا أهوى وقلبك المتبول
وقوله :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعنائهم من أمرو ما عنا
وقول شوقي من مصرع كليوباترا :

أوروسُ ماذا دهانى حتى نسيت مكانى .

وهنا ندرك أن حصة الروى تجنح إلى الصامت غالباً ، وقد أضحي في أحايين قليلة أن يكون حرفاً صائناً طويلاً حيث لا يوجد التزام للصامت قبله مثاله ألفات : إذا - متى - إلى - على - بلى - هنا - ليلى - نشوى^(٦) . وأصبح جانحاً إلى الصامت غالباً سواء تلاه صامت أو لا ؛ لأن الصامت يمثل قوة ارتكاز من خلال رحابته بالمد الذى وراءه أو من خلال القطع والبث حين يؤتى

(٦) من ذلك مقصورة ابن دريد التى كان رويها ألفا والثى منها :
والناس كلا إن بحث عنهم جميع أقطار البلاد والقرى
عبيد ذى مال وإن لم يطعموا من ضرة فى جرة تشفى الصدا

به مقيداً .

ولأن حسبته حسبة الصامت فإن حروف المعجم الصامته أصبحت ممثلة له تمثيلاً يتفاوت قلة وكثرة ، والكثرة والقلة حكم يتأتى للشعر من معين لغوى يعطى الشاعر قدرة على التعبير تأسره فى بعض الأحيان إذا ما كان العطاء المعجمى محدوداً ، وتطلق له العنان حين يكون هذا العطاء ثراً رحيباً ، ولا يمكن أن نفهم ندرة العطاء إلا من خلال حرص اللغة على أن يكون عطاؤها الرحب موافقاً موسيقيتها التى تعطى طاقة لتمثل الإيقاع ؛ ومن هنا شاع روى معين لأن الفطرة اللغوية شاعت به استعمالاً منشوراً لسهولة وحسن إيقاعه فكيف باستخدامه جزءاً من إيقاع شعرها ! وندر أو كثر روى ؛ لأن الاستعمال نفر منه ثراً ومن ثم كانت النفرة منه شعراً مهما حاول الشاعر بطاقاته الفنية أن يضعه موضعاً ملائماً داخل إيقاعه .

أقول إن الشاعر بقدر ما يملك من طاقة إبداعية فإن أدواته اللغوية تصبح أسرة له ومن ثم عليه أن يحكم التزاوج بين إبداعه وإبداع لغته ، لأنه لو ادعى الخروج - وهذا مستحيل - لأصبح نشاراً ترفضه لغته ويكذبه شعره ، ومن أجل ذلك يمكن القول بأن حروف الأبجدية كلها تصلح روياً مادامت صامته فإذا ما انتقلت إلى حيز الصائت فإن القول بصلاحيته قول فيه تردد ؛ لأن قولاً بقبول ألف المد روياً فيما إذا جاءت روياً قول ليس بلازم^(٧) .

ويرفض من قبيل الصوائت الألف حين تكون ضمير مشى مثل الألف

(٧) الروى الذى يتلوه صائت هو الروى المتحرك وحركته تسمى مجرى والذى لا يتلوه صائت فهو الروى المقيد الذى لا حركة له . فسكون الروى كما يقول صاحب العيون الغامزة لا يسمى عندهم مجرى غير أنه يرى أن المجرى قد أطلق فى عرف سيويه على الساكن والمتحرك حيث يقول : « وإن كان سيويه قد قال هذا باب مجارى أو آخر الكلم من العربية وهى تجرى على ثمانية مجار فلم يقصر المجارى هنا على الحركات فقط كما قصر العروضيون المجرى فى القافية على حركة الروى دون سكونه . وينشأ عن المجرى أحكام تأتي بوصف وتعيد وإقواء وكلها ظواهر لا يسلم إليها الروى المقيد . راجع العيون الغامزة ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

فى : « صاما » و « ذاكرا » . والألف التى لبيان حركة بناء الكلمة كألف الضمير « أنا » والألف التى للترنم وإشباع الحركة كأالألف فى كلمتى « أصابا - تابا » الملتصقة بالفعلين « أصاب و تاب » . كما ترفض الألف التى أبدلت من نون التنوين كأالألف الواردة فى قول الشاعر :

ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا .

وكذلك ترفض الياء التى للمدّ حين تكون للإطلاق والإشباع كياء كلمة « حوملى » وياء الضمير أياً كانت للتكلم أو للخطاب . وكذلك ترفض واو المد وهى للإطلاق كواو كلمة « رسول » فى قول المتنبى :

ما لنا كلنا جو يا رسول .

أو كانت ضمير جمع كالواو فى الكلمات : ضربوا - سمعوا - سعدوا .

ومعنى ما سبق أن الصائت لا يخلص للروى رغم ما يعرض له من التزام دائم فى القصيدة يوافق لزوم الروى تماماً كما سنعرف بعد قليل .

وهناك عدة صوامت لا تصلح أن تكون رويّاً فى عرف الإيقاع الشعرى من ذلك التنوين أياً كان نوعه للتكثير مثل « صه و مه » أو للتمكين كتنوين « محمد وعلي » أو للمقابلة كتنوين « مسلمات وسيدات » أو للمعوض كتنوين « جوار وكل ويومئذ » أو كان للترنم كإلحاق النون بأداة الشرط إن فتكون « إن »^(٨) . والتنوين هنا حسب صامتة ؛ لأنه فى عرف الأبجدية من الناحية التطريزية نون ساكنة والنون الساكنة فى أبجديتنا حرف صامت ، ومن ذلك أيضاً نون التوكيد الخفيفة إذا ما جاءت نهاية لأنها حسب صوت صامت ساكن ، ومن ذلك الهاء أياً كانت ضميراً كالهاء فى به وله ويشترط تحريك ما قبلها فإذا ما سكن كالهاء فى منه وعنه صلحت للروى . أو كانت للسكت

(٨) فى ذلك يقول الشاعر :

كان فقيراً معدما قالت وإنّ

قالت بنات العم يا سلمى وإنّ

كالهاء في قولنا : لـمه - علامه - قه . أو كانت منقلبة عن تاء تأنيث متحركة كالهاء في كلمتي : « خضره وفاطمه » . وأضحت هناك مجموعة من الأصوات ترددت بين الروي والوصل كالهاء الأصلية إذا كان ما قبلها محركاً . مثل هاء كلمتي « يشبه ويؤجّه » ، وتاء التأنيث الساكنة ، أو المتحركة ومثل كاف الخطاب والأحسن أن يلتزم الشاعر حرفاً قبلها . ومثل ياء النسب المخففة ككلمة : « العشي » في قول الشاعر :

أشباب الصغير وأفنى الكبير كُرُ الغداة ومرَّ العشي .
والياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها كياء كلمة « يقضى » والواو المضموم ما قبلها كواو « يدعُو » والميم إذا كانت لاحقة للضمير دالة على جمع مثل : « لكم وبهم » (٩) .

(٩) يقول صاحب العيون الفائزة ص ٢٤١ - ٢٤٢ « قال ابن جني : وأخطأ ما يقال في حرف الروي أن جميع حروف المعجم تكون رويًا إلا الألف والياء والواو الزائدة في أواخر الكلم غير مبنيات فيها بناء الأصول نحو ألف الجرعا وياء الأهامي وواو الخيامو ، وإلا هائي التأنيث والإضممار إذا تحرك ما قبلها ، نحو طلحه وضربه ، وكذلك الهاء التي تبيين بها الحركة نحو ارمه واغزة وفيمة ولمه وكذلك التنوين اللاحق آخر الكلم للصرف كان أو لغيره نحو زيد أو صه أو غاق أو يرمعذ وقوله : ألقى اللوم عاذل والمتابن . وقول الآخر : دابنتُ أروى والديون تقضن . وقول الآخر : يحسب الجاهل ما لم يعلمن . وقول الأعشى : ولا تعبد الشيطان والله فاعبدن وكذلك الألفات التي تبدل من هذه النونات نحو قوله : يحسبه الجاهل ما لم يعلما ...

وكذلك الهمزة التي يبدلها قوم من الألف في الوقف نحو رأيت رجلاً وهذه حبلأ . وكذلك الألف والياء والواو اللواتي يلحقن الضمير » .
في حديث ابن جني الذي أورده الدماميني صاحب العيون الفائزة عطاء كامل لما لا يصلح أن يكون رويًا وهو :

- الألف والواو والياء اللواتي للمد زائدات .
- هاءات التأنيث والإضممار مع تحرك ما قبلها ، وهاء السكت .
- التنوين بشتي صوره والألفات المنقلبة عنه .
- دلائل الوقف من همزات .. وكذلك - فيما أرى - الهاءات التي للوقف تأنيثا كانت أو سكتا .
- ملحقات هذه الزيادات من مد .

والناظر لما سبق يستطيع أن يشكل أصوات الأبجدية تجاه الروى على النحو التالى :

(١) الصوامت (١٠) التى يلتزم مجيئها رويًا وهى :

الهمزة والباء والتاء والثاء والجيم والحاء والدال والذال والراء والزاي
والسين والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والعين والغين والقاف واللام
والميم والنون والهاء الأصلية أو الهاء التى سكن ما قبلها ، والياء الصحيحة
والواو الصحيحة ؛ لأنهما حين يتحركان يوضعان فى حسبة الصوامت .

(ب) الصوائت ونعنى بها ألف المد وواوه وياءه وجنوح هذه المدات
نحو الروى مسألة نادرة فالأساس خروجهما من نطاق الروى .

(ج) صوامت تخرج عن نطاق الروى ويعنى بها الهاء غير الأصلية

(١٠) فى تمثل الصامت رويًا يقول د . شكرى عياد فى موسيقا الشعر العربى
ص ١١٥ : « ونحن نعلم أن الصوت الساكن هو الذى يصنع الروى دائما باستثناء
المقصورات والروى ألزم للثقافة من جميع أصوات اللين التى قد تدخل فى تلوينها » ويرجع
هذه القضية إلى أمرين :

عدم ثبات اللين على حال واحدة لأنه يشكل بحسب الصامت قبله ؛ وهنا فصوت
اللين يعتمد على الصامت وليس المكس . ولعل د . شكرى يقصد ما يتبع صوت اللين من
تفخيم وترقيق وأمثلته تنحصر فى كون اللين ألفا لأنه يمثل له بكلمات را - نا - قا . ولعل
الأمر فى حسابنا يصبح مختلفا لو كان قصد اللين موجهًا إلى الواو والياء . ونحن نرى أن
رؤية اللين مرتبطة بالصامت قبله على نحو ما تصوره د . شكرى من الممكن أن تنطبق
بالصورة نفسها على الصامت حين يرصد ثباته من خلال علاقته بما يسبقه فما اعتقد أن
صوت الصاد المسبوق بزاى مثلا سوف تضحى قيمته مماثلة . للصاد المسبوق بباء مثلا
وهكذا .

والأمر الثانى أنه يرى فى كون الصامت منها قويا يشبه وظيفة القرع أى باعتباره
ركيزة فى ضبط الإيقاع . وإحساسنا هنا كما قلت بجماع الدنة المتحققة من الصامت
الذى يكون مع لينة مقطعا كاملا حيث لا استقلالية لمد فى الإيحاء بوحدة الإيقاع
وانما الاستقلالية للصامت وحده الذى يعطى الوقف عليه قيمة قد تعادل عطاء المد بعده .

وهاءات الإضمار والسكت والتأنيث وكذلك التنوين ومن المستحسن إخراج كاف الخطاب وتاء التأنيث من حيز الروى .

وأياً ما كان حد الصامت والصائت هنا من كونهما رويّاً أو غير رويّ ؛ فإن التزامهما مطلب إيقاعى مع إدراك أن الالتزام ينحو نحوين : التزام يقيم شأن الروى . والتزام يقيم شأن شئ متصل به .

وما نراه من حكم لزوم الروى أنه فى معظم الورود يعتمد على كونه مقطعاً قائماً بذاته . والصامت من الأصوات يتحقق فيه ذلك تماماً ؛ لأننا إذا اعتبرنا الحركة سابقة عليه أو تابعة له ؛ فإنه يكون من خلال ذلك وحدة مقطعية أياً كان مقيداً أو مفتوحاً أطلق مجراه ؛ ومن أجل ذلك لم يقبل الصائت رويّاً ؛ لأنه لا يمثل وحدة مقطعية مستقلة . فهو كمال مقطع ولن يصبح جزءاً من تشكيل مقطعى إلا من خلال اعتماده على صامت لا حركة أخرى قصيرة ؛ لأن الكم معها مهما طال يعود نهاية إلى الاعتماد على الصامت .

ومعنى أن يشكل الصامت مقطعاً مستقلاً . أن يكون وحدة ظاهرة الإيقاع إذا ما حدث التزام فهو قيمة نطقية أو كتلة نطقية يبرز دورها فى تمام الإيقاع . وإذا خلص الصامت لهذا التركيز الإيقاعى ، فإن مجموعة من الصوائت تنأى عنه وإن مثلت مقطعاً . فلا تقبل رويّاً كالهاء والتنوين ، والتنوين فى إيقاعنا دنة يقوم بأمرها المد تماماً لما فيه من تردد ومدى زمنى يوافق ما يعطيه حرف المد الذى وضع فى نطاق الوصل . أما الهاء فخلوصها رويّاً لا يماثل خلوص الصوائت . لأن هويتها نهاية لا تظهر وضوح الصامت حيث الوقف عليها حين تسكينها لا يظهر حدها الصوتى تماماً وكما أن الخروج معها يجعلها والمد كالصوت الواحد فى قيمة النهاية .

ويبقى من الصوائت أمراً الكاف والتاء وهما حرفان لا يوحيان بتفنن شعرى حيث يمكن لكللمات المعجم أن تحمل هذين الحرفين لاصقين لها ، فلا خصوصية معهما لصوت لغوى أو نسق لغوى عن نسق آخر وعهدنا بالحروف أن تكون مختلفة الاستعمال كما يبلو لنا من التراوح بين وجودها فى قوافى الشعر العربى قلة وكثرة فقد أضحت بعض الصوائت شيوعاً نهائياً

وضاقت نهاية الإيقاع عن صوامت أخرى . وفى سبيل إدراك نسبي للأصوات التى تشيع رويًا والأصوات التى تذكر محاولتين للدكتور إبراهيم أنيس والدكتور عبد الرحمن السيد تعقبهما محاولة لنا نخرج من هذه المحاولات بإدراك يبين الشيوخ والنسرة فى حد الروى .

للأستاذ المرحوم الدكتور أنيس فى كتابه الرائد « موسيقا الشعر » محاولات إحصائية خرج منها بنتائج أساسها موجود فى قوله ص ٢٤٨ . « ويمكن أن نقسم حروف الهجاء التى تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى :

(أ) حروف تجئ رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء وتلك هى : الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين .

(ب) حروف متوسطة الشيوع . وتلك هى : القاف - الكاف - الهزء - الحاء - الفاء - الياء - الميم .

(ج) حروف قليلة الشيوع : الضاد - الطاء - الهاء - التاء - الصاد - الثاء .

(د) حروف نادرة فى مجيئها رويًا : الذال - الغين - الخاء - الحاء - الشين - الزاى - الظاء - الواو . » .

ويعقب الدكتور أنيس على الكثرة والقلّة قائلاً : « ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل فى الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة » (١١) . ويكفيها دلالة تعليقه الأخير ؛ لأن دلالة الكثرة المعجمية يحوطها تفسير صوتي يجعل الثقل والسهولة أساسين حاكمين للورود . فحين ترفض الظاء نهاية فليس لذلك من تعليل صوتي إلا الثقل الوارد من خلال وضع الظاء فى نسق صوتي مع ما يجاورها .

(١١) موسيقا الشعر ص ٢٤٨ .

فى إطار ما سبق حاول الدكتور عبد الرحمن السيد^(١٢) أن يرتب حروف الهجاء باعتبارها قافية من خلال إحصاء قام به عن كتاب الأملى الذى ضم (٧٢٥٤) من أبيات الشعر . وقد خرج بالنسب الآتية :

بيئاً	نسبة	بيئاً	نسبة
الراء :	(١٠٨٤) ١٤,٩ %	القاف :	(٢٠٣) ٢,٧ %
اللام :	(٩٨٥) ١٣,٥ %	ألف المد :	(١٢٧) ١,٧ %
الدال :	(٨٠٣) ١١ %	السين :	(١١٥) ١,٥ %
الباء :	(٧٧٥) ١٠,٦ %	الفاء :	(١٠٨) ١,٤ %
النون :	(٧٤٣) ١٠,٢ %	الضاد :	(٩٣) ١,٣ %
الميم :	(٧٠٨) ٩,٧ %	الكاف :	(٨٨) ١,٢ %
العين :	(٤٤٦) ٦,٤ %	الجيم :	(٦٨) ٠,٩ %
الياء :	(٢٦٥) ٦,٦ %	الهمزة :	(٦٥) ٠,٨ %
الحاء :	(٢٥٤) ٣,٥ %	الواو :	(٢٦) ٠,٣ %
الطاء :	(١٧) ٠,٢ %		

وقد وجد الدكتور عبد الرحمن السيد حروفاً تمثل ندرة كاملة ومن ثم لم تخضع لإحصاء وهى : الزاى والضاد والظاء والثاء والهاء والخاء والدال والشين وانتفى فى إحصائه وجود صوت الغين . ومن خلال هذا الجدول الإحصائى نلاحظ مايلى :

١ - أثبت الجدول ندرة أو نفيًا للحروف التى جاءت نادرة عند الدكتور أنيس اللهم إلا ألف المد حيث مثل مجيئها رويًا ١,٧ % . أما الواو التى مثلت فى جدول ٠,٣ % فلم يصرح الدكتور بهويتها أمن قبيل الصوامت هى أم من قبيل الصوائت وتلك مسألة تحتاج إلى تحديد حيث هناك فارق بين كون الواو حرفاً صحيحاً وكونها حرف مد . وقد مثلت الهاء حين وردت ندرة بالغة . والكاف - مع كونها أصلية تبادل الضمير - وصلت نسبتها إلى ١,٢ % وهى نسبة قليلة إذا ما قورنت ببقية الأصوات فى الجدول .

(١٢) المروض والقافية ص ١٠١ - ١٠٢ .

٢ - هذه النسب تقريبية تقبل التغيير في حدود من ديوان إلى ديوان
فما علت نسبته هنا قد تنخفض في ديوان آخر .

٣ - في إحساسى أن الجدولة من خلال كتاب يجمع مختارات
لا تعطى حداً تاماً لنسبة الورود . والأولى أن يتخذ ديوان واحد لشاعر واحد
أساساً للتوزيع حتى ندرك كيف يتعامل هذا الشاعر مع أصوات الأبهجدية رويًا ؛
لأن ديواناً مثل ديوان البحترى لو وقفنا عند سينيته فقط لبلغت نسبة السين هنا
حداً يفوق ما جاء فى كتاب الأمالى . إننا لو حددنا نسباً من كتب موسوعية
كالأغانى والعقد الفريد مثلاً فإن النسب تنسب إلى قصائد لا ترتبط بشاعر واحد
بل بمجموعة كبيرة فكيف يمكن استخلاص التركيز على روى وإهمال روى
آخر ونحن لم نرصد كل ما جاء به الشاعر ! .

٤ - نسبة الصوامت من الواجب أن تحكم من خلال الوصل وعدمه
فالدال وهى مقيدة يختلف كمها من ناحية الورود عنها وهى موصولة بمد ، بيد أن
صوتاً كالميم من الممكن أن يتحمل غياب الوصل ويأتى كثيراً . وكذلك
صوت النون ؛ لأن الغنة الموجودة بهما تغطى إحساس المد وتعادل قيمته
الصوتية .

وإذا حق لنا بعد المحاولتين السابقتين أن نعتمد جدولاً يمثل ندرة الورود
لأصوات الروى معتمدين على مجموعة من الدواوين (١٣) الشعرية ناظرين إليها
فى مجموعها النهائى فإننا نقول :

(١٣) من الدواوين الشعرية التى قمنا بجدولتها ولم نضعها فى الإحصاء العدى الذى
قمنا به وإن كانت تؤكد نسبنا .

١ - شعر على بن جبلة الملقب بالعكوك ، ولم نجد فيه وروداً لقوافى : الصاد -
الضاد - الطاء - الظاء - الذال - الزاى - الشين - الغين - الثاء .

٢ - ديوان البوصيرى . ولم نجد فيه قوافى : الثاء - الغين - الخاء - الذال -
الطاء - الضاد - الشين - الصاد - الزاى .

٣ - مجموعة دواوين عمر أبو ريشة فى مجلد واحد . لم نجد فيها قوافى :
الضاد - الطاء - الظاء - الذال - الزاى - الشين - الخاء - الغين .

من ملاحظائنا في تصفح دواوين الشعر قديمة وحديثة وجدنا نفرة هذه اللواوين من تقبل أصوات معينة . تلك الأصوات التي حكم عليها بالنفرة في محاولتي الدكتور أنيس والدكتور عبد الرحمن السيد . وفي تصفحنا للشعر المعاصر وجدنا أنه أشد رفضاً لهذه الأصوات فقد خلت دواوين عدة من هذه

٤ - ديوان الخليل . نظم خليل مطران ، ولم نجد فيه قوافي : الضاد - الطاء - الطاء - الذال - الزاي - الخاء - الثاء - الغين .

٥ - ديوان لبید . من النادر السابقة لم ترد له إلا ضادية مكونة من ستين بيتاً وظائية مكونة من أربعة أبيات .

٦ - ديوان السامح . لا وجود فيه لقوافي : الضاد - الضاد - الطاء - الطاء - الذال - الزاي - الشين - الخاء - الغين - الثاء .

٧ - ديوان ذكريات شباب . للدكتور عبد القادر القط ، ولا وجود فيه لقوافي : الضاد - الضاد - الطاء - الطاء - الذال - الزاي - الشين - الثاء - الغين - الخاء .

٨ - ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ورغم كثرة أبياته فلم يرد فيه من الأصوات السابقة إلا الضاد سبع عشرة مرة ، والثاء ثلاث مرات ، والذال مرتين ..

٩ - مجنون ليلى لأحمد شوقي ، وقد وردت فيه من السوابق الثاء أربع مرات ثائية مكونة من ثلاثة أبيات وبيت مفرد ، والثاء عنده من السماجات الشعرية في مسرحيته فحوارها كز غير سلس . راجع ص ٣٩ من المسرحية .

١٠ - مصرع كليوباترا . لأحمد شوقي . لم ترد في هذه المسرحية قوافي : الضاد - الطاء - الطاء - الذال - الزاي - الضاد - الخاء - الغين .

١١ - ديوان ملتقى العبرات لمحمد طاهر الجبلاوي ، ولا وجود فيه لقوافي : الضاد - الطاء - الطاء - الذال - الزاي - الثاء - الخاء - الغين - الشين .

١٢ - ديوان أنات حائرة للشاعر عزيز أباظة ولم ترد فيه القوافي السابقة .

١٣ - ديوان أبي مسلم الباهلاني . ولم ترد فيه من القوافي السابقة إلا طائية عدتها أربعة وستون بيتاً .

١٤ - ديوان حازم القرطاجني وفيه من الطاء سبعة وتسعون بيتاً ، ومن الضاد أربعة وخمسون بيتاً ، ومن الطاء ثمانية وعشرون بيتاً .

١٥ - ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي ، ولا ورود فيه للقوافي السابقة إلا أربعة أبيات للشين وكذلك للضاد وبيتين للطاء وعشرين بيتاً للضاد .

١٦ - ديوان مجنون ليلى جمع وتحقيق عبد الستار فراج . ورغم كثرة أبياته فلا ورود فيه للقوافي السابقة إلا أربعة أبيات للشين وكذلك للضاد وبيتين للطاء وعشرين بيتاً للضاد .

القوافي تماماً ، ومن أجل ذلك لم ترد لدينا تاءٌ أو خاءٌ أو ذالٌ أو زايٌ أو شينٌ أو صادٌ أو ضادٌ أو طاءٌ أو غينٌ اللهم إلا نادرةً نادرةً تثبت حكم قضيتنا ، وسر ذلك لدى الشاعر المعاصر أنه لم يجد في معين معجمه الشعري ولغته المعاصرة معطيات الكلمات التي رويها على سبيل المثال : أبث - بلث - يث - جوث - بوث - ثبث . ولا : برعث - برعث - خبثث - جبثث^(١٤) . تلك المعطيات التي آضت جزءاً من معجم استعماله لم يُعد له وجود في ثقافته ولا استخدامه المعاصر ، وليست الندرة هنا قرينة الشعر المعاصر فقط فقد ندرت هذه الكلمات في معين الشاعر القديم معجمياً . والذي يريد ذلك عليه أن يقارن صوتاً كالثاء بالباء في لسان العرب لابن منظور أو صوتاً كالغين بالسين في هذا المعجم نفسه .

وفي محيط الشعر التراثي أضحت الندرة النادرة أساس ورود هذه الأصوات رويًا فجماع أبيات الدواوين التالية :

سقط الزند - اللزوميات - ديوان المتنبي - ديوان أبي نواس - ديوان ابن المعتز - ديوان ابن زيلون . وصل إلى (٣٤٠٨٠١) أى ما يقرب من خمسة وثلاثين ألف بيت وقد كان حصاد الأصوات النادرة في هذه الدواوين مايلي :

الغين	: ١٤ مرة ولم ترد إلا	الصاد	: ١١٥ مرة
في لزوميات المعري			
الطاء	: ٣١ مرة	الشين	: ١٧٥ مرة
الهاء	: ٤٤ مرة	الزاي	: ٢١٩ مرة
الثاء	: ٩٠ مرة	الضاد	: ٢١٩ مرة
الذال	: ٩٧ مرة	الطاء	: ٣٣٠ مرة

ومع إدراكنا بتفاوت نسب هذه الحروف من ديوان إلى ديوان فإن هذه الحسبة

(١٤) هذه كلمات موجودة بلسان العرب لابن منظور في قافية الثاء .

لا تمثل شيئاً ذا بال إذا ما قورنت بكم الآيات الذى وصل إلى خمس وثلاثين ألفاً كما رأينا .

والذى ضاق بهذه الأصوات كما علمنا أن تكون رويًا قلتها المعجمية . والمعجم اللغوى معين وعطاء للفنان لأنه أداة وإيقاعه ؛ ومن أجل ذلك لم يعدم الشاعر تصرفاً من قلة هذا المعين أن يكرر كلماته فى أمثال هذه القوافى مقلباً إياها عن طريق الاشتقاق فى قصيدة واحدة . فها هو المعرى فى لزومياته - ونحن ندرك ما هو المعرى وغياً وإدراكاً بلغته - حين جاء بالغين كانت كلمات قوافيه :

بلغ - بلغ - لغى - الراغى - افراغى - بلغ - بلغا - بالغ - بلغ - بلغ - ولغ -
والغ - ولغ .

فقد تحركت قوافيه فى خمس كلمات : الأولى « بلغ » وجاء منها بخمس قوافٍ (بلغ - بُلُغ - بُلُغ - بالغ - بلغ) . والثانية « ولغ » وجاء منها بأربع كلمات (ولُغ - ولغ - واللغ - ولغ) . وبقيت الكلمات الأخرى (لغى - الراغى - افراغى) دون تكرار لكنه لو قُلِّرَ له أن يأتى بأبيات أخرى ما عدم أن يرجع إلى تكرار هذه الكلمات أو الاشتقاق منها . وانظر إليه مرة أخرى إلى استخدام صوت الخاء حيث وردت عنده ثلاثين مرة : (وسخ - رسخ - فسخوا - نسخوا - سبخ - طبخوا - رخى - صراخ - تراخى - برُخ - شرخ - مرخ - كرخ - فرخ - افراخى - فسخا - نسخا - مسخا - رسخا - تصرخ - يتسخ - فسخ - نسخ - سبخ - طبخا .. الخ) . ولنا أن نعلم أن جذر « وسخ » قد ورد فى كلمات (وسخ - يتسخ) وأن « فسخ » وردت فى (فسخوا - فسخا - فسخ) . وأن « نسخ » وردت فى (نسخوا - نسخا - نسخ) الخ . فالندرة إذا صاحبت ندرة معجمية استعمالية . وحين نجعل الاستعمال أساساً للحكم فإن هذا الأمر يحتاج من الدارسين اللغويين إلى رصد استعمالى يفوق الفترات التى سجلت فيها المعاجم .

وليست الندرة بالضرورة مسلمة إلى كراهية ونفور استعمالى ؛ لأننا عهدنا أن الاستعمال فى كثرته ينحو ناحية السهولة واليسر ؛ ومن ثم فإن ندرة هذه الأصوات راجع إلى صعوبة وكرازة حين استخدامها ، والشاعر نقاد يختار ويتقن أوقع الأصوات وأكثرها اتصالاً بالنغم الموسيقى وبخاصة فيما إذا كانت هذه الأصوات قمة الإيقاع وختامته .

وقد أضحى التصرف الصوتي لهذه الأصوات موحياً بصعوبة صوتية مما يدل على أن القول بها نهاية يسلم في كثير منها إلى صعوبة نطقية فالدكتور إبراهيم أنيس يرى أن من الأصوات التي تتطلب جهداً عضلياً أكثر ومن ثم نستطيع عدّها من الحروف رديئة الموسيقى حيث تأبأها الآذان أحرف الاطباق كالضاد والطاء والظاء والصاد^(١٥) . ومع التسليم بأن ما يصعب في لغة قد يسهل في أخرى وأن ما يصعب في سياق قد يسهل في سياق آخر ؛ فإن من المدرك أن هناك اشتراكاً عاماً حول وجود حروف تحتاج إلى جهد عضلي كبير كالشين والصاد والضاد والطاء والظاء . ولعل إحصائية للدكتور أنيس حول شيوع هذه الحروف تثبت أن أقل استخدام أضحى للذال والخاء والصاد والشين والضاد والعين والياء والزاي والطاء والظاء^(١٦) .

وفي توزيع لمزهر السيوطي حول تجاور الأصوات وما خف منها بناء على الانتقال من حرف إلى حرف والنطق بالكلمة . رأى السيوطي أن الملازمة حصلت بالنسبة للثلاثي في اثنتي عشر صورة ، والذي يخصنا نهاية هذه الملازمة تلك التي نرودها قافية حيث مثلتها أشباه الكلمات الآتية :

عذب - دم - ب - ب - د - د - ب - د - ع - ع - ن - ف - ف - م - ف - م - ن - ن - م . وواضح أن نهايات هذه الكلمات التي خلصت إليها السهولة تحوى أصوات الباء والعين والذال والميم والنون ولم يرد فيها صوت من الأصوات المحكوم عليها بالنكرة قافية^(١٧) .

من الحديث السابق نخلص أن الروى يتمثل في الأبعاد التالية :

(أ) كونه صامتاً يؤسس وحده أو مع المد مقطوعاً ترتكز عليه وحدة الإيقاع الأخيرة .

(ب) أن هذا الصامت باعتباره قافية تنذر أو تنتهي منه حدود أصوات

(١٥) راجع موسيقى الشعر ص ٢٨ بتصرف .

(١٦) موسيقى الشعر ص ٣٦ بتصرف .

(١٧) في هذا راجع المزهر للسيوطي ص ١١٥ ، وقد أضاف الدكتور تمام حسان إلى رؤيته حديثاً رائعاً في مناهج البحث في اللغة ص ١٣٦ .

معينة كالثناء والثناء والذال والزاي والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والغين ،
ولعل الإحصاء الوارد ممثلاً للقديم والحديث يثبت ذلك .

(ج) أن نثرة هذه الأصوات يرجع في المقام الأول إلى نثرة ما ورد منها
في استعمال العرب وحوشية ما وجد ، وفي المقام الثاني إلى صعوبة عضوية
حققتها هذه الأصوات في صيغ اللغة وبخاصة إذا كان الاعتماد عليها نهاية لإيقاع
يحتاج إلى ضغط ؛ لأننا وقتها سوف نجتمع بين جهدين : جهد الصوت الآتي
قافية وجهد النبر أو الضغط على المقطع الأخير .

(د) يحتاج الروى إلى مد ورائه وما جاء منه مقيداً مطلبه قليل في شعر
غنائى . وإن أصبح مقيداً فلا صلاحية له في غناء إلا لو حددت طبيعة الروى بأن
كان صامتاً يوحى في نطقه بذهبات المد ومداه كأن يكون نوناً أو ميماً أو
مردوفاً بمد قبله كما في الكلمات عماد - زمان - سلام - عراق ... الخ .

(هـ) أن الروى يشكل مع ما قبله وما بعده قيمة القافية مكتملة
فلا انفراد له إيقاعياً وإن كانت قيمته واضحة ، وعدم الاعتماد عليه منفرداً
فيما أحسب مميز لإيقاع الشعر وإلا لأضحى بنين القافية شبيهاً بنين سجع في
أسلوب نثرى يجعل الاعتماد على صوت وحيد مكرر سمناً له .

الوصل

من خلال التعرف على صورة الروى أدركنا حد الوصل وهو ذلك الصوت النهائى الذى لم تقبله القافية رويًا . والذى أصبح وصلًا فى عرف الدارسين :

١ - أصوات المد الناتجة عن إشباع الصامت السابق أو التى تمثل ضميرًا من الضمائر أو التى أبدلت من التنوين .

٢ - التنوين مطلقاً للتذكير كان أم للترنم أم لغيرهما .

٣ - صوت الهاء الذى لم يسكن ما قبله سواء أكانت هذه الهاء ضميرًا أم للسكت . أم للتأنيث .

٤ - بعض ضمائر لم يتقبلها التفنن الشعرى فى كثير من استعمالاته رويًا ، وكانت من قبيل الصوامت كتاء التأنيث وتاء الفاعل وكاف الخطاب ، والعهد بهذه الأصوات أنها تقبل رويًا فيما لو بادلت شيئًا غير الضمير فى القصيدة الواحدة^(١) . والملاحظ على الوصل أنه قرين الروى غير المقيد ؛ لأن

(١) فيما يتصل بالتاء التى لضمير المؤنث ، وفيما يتصل بكاف الخطاب فإن أبا يعلى براهما قافية لأنهما قوياں يستعملان فى الروى استعمال الميم والنون وحين يحدث التزام حرف قبلهما فهذا كما يقول أبو يعلى « يستحب للشاعر ليدل على قوة مُتته » راجع القوافى لأبى يعلى ص ٧٠ .

وعبارة أبى يعلى .قرية من عبارة أبى العلاء فى اللزوميات ص ٣٢ حيث يقول : « وهذا إنما يفعله الشاعر لقوته ولو تركه لم يدخل عليه ضعف » وما يحدث للتاء حادث للكاف فقد عَنَ بعض الشعراء أن يلتزم ما قبلها رويًا مع وضعها وضع الوصل من ذلك قول السلكة أم السليك أو أم تأبط شرا كما جاء فى العقد الفريد ج ٣ ص ٢٦١ .

طاف يحنى نجوةً من هلاكٍ فهللك
ليت شعرى ضلّةً أئى شئٍ قتلك
أمرضى لم تعد أم عدوٍ ختلك

تقييد الروى معناه الصمت عنده ؛ ومن ثم فإن إطلاق الروى جريان به إلى الوصل ومادام الوصل نعمة للروى فاللزوم فيه بداهة متحقق مادامنا قد التزمنا حد الروى ، وقد أفضت سلامة الوصل بالشعراء إلى الوقوع فى أخطاء لغوية من أجل الحفاظ على سمته الإيقاعى ، وأطلقت من أجله حركات إعرابية ما كان لها أن تأخذ أكثر من كمها المعهود للحركات القصيرة ، وأضحى الإبدال فى بعض صوره مطلباً ضرورياً للحفاظ عليه كما هو واضح من تحويل التنوين إلى ألف مد مساوقة لألفات النص .

وحين يكون هذا الوصل نعمة نهائية فى إيقاع الشعر فإن الترتم سمة هذا الوصل . فحروف الإطلاق ألفاً أو واواً أو ياءً مط لحركة الروى جئ بها للترتم . وجُل الشعر يؤكد ذلك . ولعل حديثاً واعياً لسيبويه يثبت ذلك . يقول سيبويه : « وإنما ألحقوا هذه الملة فى حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترتم به » (٢) . ومثل ذلك التنوين لما فيه من دبة إيقاعية هى أساس الترتم . ألم يكن من وظائفه الإيقاعية أن يأتى للترتم مضافاً لنون روى كما فى قول الشاعر :

قالت بنات العم يا سلمى وإننْ كان فقيراً معدماً قالت وإننْ

أَمْ تولى بك ما غال فى الدهر السُّلْكُ .. الخ
وفى التزام ما قبل الكاف أيضاً واستحسان ذلك قول أبى نواس :
الهنا ما أعد لك
ملك كل من ملك
ليك قد لبث لك

إلى آخر أبياته المعروفة حيث التزم اللام قبل الكاف رغم أن الكاف ليست ضميراً فى كل الأبيات . وللمعرى نص فى سقط الزند ص ٢٢٨ مكون من تسعة عشر بيتاً التزم فيه ما قبل الكاف ؛ حيث جعل الواو ثابتة ردفاً دون أن يبادل بينها وبين الياء ، ومطلع هذه القصيدة :

أبني كنانة ، أنْ حشو كنانتي تَبْلًا بها تَبْلُ الرجال هُنُوْكُ
وفى نص آخر له التزمها وهى ليست ضميراً . وقد لوحظ حين الالتزام بها غالباً أن تكون مردوفة بمد قبلها .
(٢) الكتاب لسيبويه ج ٢ ص ٢٩٨ / ٢٩٩ .

لقد كان يكفي الوزن النون الأصلية التي للشرط ، ولكن جماع نون معها يظهر إيقاع الترنم ، وهو إيقاع مفصّح عن شعر غنائي . لقد قامت مقام ألف الإنشاد في مطلع قصيدة جرير الدامغة التي يقول فيها :

أقلّي اللوم عاذِلْ والعتابنْ وقولي إن أصبت لقد أصابنْ
وقول المنشد :

دابتُ أروى والديون تقضنْ فمطلتُ بعضاً وأدتُ بعضنْ
وقد رأينا أن الكاف والهاء إذا التزمهما شاعر فإنه واضح لهما غالباً في رحابة مد قبلهما أو بعدهما .

بدا أن الوصل يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة إسماع إيقاعي ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعي للبيت . فالأصوات كالأجسام المتحركة « لكن بعض مصادر الصوت مثل الشوكة الرنانة والأوتار لها ميل طبيعي نحو التذبذب . فبمجرد قرعها أو شدّها تذهب في التذبذب بمعدل معين . وبعضها الآخر مثل الطبول وأسطح المناضد لها ميل أقل نحو التذبذب . إنها تسبب ضجيجاً noise حين تفرع ولكن تذبذبها يتوقف بسرعة »^(٤) . ونحن نحسب أن أصوات الوصل من هذا النوع الأول الذي يشبه الأوتار ، حيث تمثل صدى البيت حين إتمامه . فلو أن ناطقاً شدا بالبيت في فراغ ، فإن الصدى الآتي إليه يصله من الوصل واضحاً مسموعاً . ولعل الوصل يحتاج إلى قطع لحد البيت عن تاليه من خلال وقفة يحددها مداه الزمني ؛ ومن هنا فلن نقبل تضميناً إلا لو كانت الصلة بين البيتين قائمة وأصبح الوصل قصير المدى حتى يحس من خلاله الاتصال .

الوصل هو القفلة النهائية لنغم البيت في الروى المطلق وخده أو مع تابعه الذي يسمى خروجاً ، وقبل الوصول إلى الخروج نلاحظ أن من الوصل ما اعتبر

(٣) راجع الخصائص ج ٢ ص ٩٦ بتصريف .

(٤) دراسة الصوت اللغوي ص ١٤ .

حرفاً مشدداً فى النهاية ؛ حيث يتحلل الحرف إلى صوتين داخلياً . وهما صوتان بحكم الإدغام ملتزمان . فلو وقف على هذا الحرف المشدد فإن ضياعاً للصوت الثانى يعتبر أمراً لازماً . ومن خلال ذلك بالإمكان أن يبادل المشدد غير المشدد . يدل على ذلك قول عمر بن أبى ربيعة (٥) :

فلتْ ما جشمتنا من حُبكمْ يابنة الخيرين أذهى وأمرْ
ولقد زاد فؤادى حزناً قولها لى أرع سِرِّى يا عُمَرْ

فقد بادلتنا بين كلمة « أمر » وراؤها كانت قبل الوقف مشدده ، وبين راء عمر المفردة وهنا يحق أن ننظر حسبة القافية من خلال رؤيها ووصلها حسبة الوقف على الكلمات . فالوقف يتم فيها على النحو التالى :

إما بالسكون أو بالمد أو بالسكت ممثلاً من خلال هائه . والوقف بالسكون يقف بالروى عند حدّ التقييد غير أن هذا المقيد قد يسبق بصامت متحرك ؛ ومن هنا يمثل مع صامته السابق مقطعاً كاملاً كقول خليل مطران (٦) :

فيم احتابسك للقلم والأرض قد خضبت بدمْ
قل يا فتى الشعراء قل لبتك أم عصت اللهمْ

فالروى المقيد مع سابقه الصامت كَوْنًا مقطعاً من نوع (ص ح ص) فى البيتين إذ مقابله اللغوى (دم - قم) .

وقد يسبق بحركة طويلة أى مد . وهنا يقصران معاً عن تشكيل مقطعى ؛ ومن ثم فهما بحاجة إلى الاعتماد على صامتٍ قبلهما ؛ حيث يرفض فى إطار داخلى بداية المقطع بحركة كما يقول خليل مطران أيضاً (٧) :

نهفو إلى الزهراء شوقاً فإنْ جفت جفانا صفونا والسلامْ
إذا أتى الليل سهرنا لها بأعين مفتونة لا تسلمْ

(٥) ديوان عمر بن أبى ربيعة ص ٩١ .

(٦) ديوان خليل ص ١٤٧ .

(٧) ديوان خليل ص ١٠٢ .

فالروى الميم حين اعتمد على المقطع لم يتقبل أن يسبق بالمد وحده بل أضاف إليه صامتاً قبل المد . فأصبح مقطعه النهائي فى البيتين : « لَام - نَام » وهو مقطع من نوع (ص ح ح ص) . وهو صورة شائعة فى حد القافية للمقطع الذى توالى فيه ساكنان ذلك أن مقطع الوقف الآخر الذى يتمثل فى كلمتى « بَكْر - عَمْر » نادر الوجود قافية لضىاع قيمة الروى من خلال الصمت الوارد من ساكنين مقفلين لا أثر لمد بينهما .

والوقف بالمد وهو ميزة فى إيقاع الشعر يجعل الروى والوصل كتلة نطقية واحدة لا يحتاجان إلا ما يتممهما مقطعياً ؛ لأن قول المعرى :

أرى العنقاء تكبرُ أن تصادا فعائذُ من تطبيق له عنادا

يمثل الروى والوصل فيه مقطعاً واحداً هو (دا) وهو مقطع من نوع (ص ح ح) .

وحيث يأتي الوصل هاءً فإنه يشكل أيضاً مع الروى وحدة مقطعية واحدة حين الوقف عليه فالكلمات : به - له - فاطمه - مة . نهايات تشكل مقطعاً من نوع (ص ح ص) . فإذا ما أضحى له خروج فإن الروى يمثل حينئذ مقطعاً مستقلاً غير محتاج إلى اعتماد قبلى ؛ لأن كلمات القوافى التى من أمثال : « غرامها - سلامها - ذمامها » . يكون حرف الميم فيها وهو الروى مقطعاً مستقلاً . بينما يشكل الوصل مع خروجه مقطعاً آخر ومن ثم تأتى مقاطع الكلمات السابقة : مُ - ها . أى ص ح - ص ح ح .

الخروج (١)

وهو مد فى نهاية القافية ناتج عن مطل حركة هاء الوصل . وإذا كان وجود المد نهائياً ؛ فإن لزومه أمر حتمى ، ومن هنا نستطيع أن نقول إن الالتزام الذى يحققه الشاعر يتمثل فى الوصل والخروج لأنه قد يقبل موسيقياً تخالف فى الروى إذا ما تلاه وصل ولا تقريظ فى وصل أو خروج . فالإيقاع يفرض ثباتهما وحين يحق لشاعر أن يتجنب جعل كاف الضمير أو تاء التأنيث رويًا ، فإنه بالإمكان بناء على ذلك أن نتصور إشباعهما من قبيل الخروج . فليس غريباً أن نتقبل التاءات فى تائية كثير عزة وصلًا . وأن نقبل إشباعهما خروجاً فحين يقول :

خليلى هذا رُبُّعٌ عَزَّةٌ فاعقلا قلوَصَيْكُما ثُمَّ ابكِيا حيثُ حَلَبْتُ

فاللام روى والتاء وصل وياء المد خروج بناء على ذوق هذا الشاعر . وقد يحق للدارس أن يسمى حركة الوصل نفاذاً فإذا ما تم إشباع لها تحولت إلى خروج . وأن يسمى حركة الروى مجرى فإذا ما تم إشباعها تحولت وصلًا . وفى هذا إيهاء بإمكان تبويض الوصل أو الخروج وهو أمر لا نقبله لعدم قبول حركة قصيرة فى مجال وقف وانتهاء إيقاعى . وإذا كنا ندرك عدم صلاحية الحركة القصيرة للوقف فإذا أن تلغى ويكتفى برويها وإما أن تشبع وتأخذ حدها فى الإطالة ؛ ومن هنا تكون التجزئة مسألة افتراضية لا مبرر لها .

(١) يقول الدمامنى حول تسميته : « وسمى هذا الحرف خروجاً لأنه به يكون الخروج عن البيت » الميوان الغامزة ص ٢٥١ . وهو يقصد أن بالخروج يتحقق انتهاء البيت لأنه لا يعقل أن يكون الخروج خروجاً عن الإيقاع ، وإذا ما كان للنهاية أن تسمى خروجاً ؛ فأين منها الوصل الذى ليس هاء ، وأين منها الروى المقيد ! .

الرَدَف

وهو حرف المد الذى يسبق الروى مباشرة ويكسب لإيقاع القافية وضوحاً ولا يقتصر أمره على المد وحده بل عليه وعلى اللين . ومن مجمل أحاديث العروضيين مع متابعة استعماله ندرك أن الرَدَف يتصل أمره بحروف ثلاثة تتوزع على النحو التالى :

الألف التى نعى بها المد وعلامتها فتح ما قبلها . والواو التى للمد وعلامتها ضم ما قبلها . والياء التى للمد وعلامتها كسر ما قبلها . يضاف إلى ذلك الواو التى للين وكذلك الياء وعلامتهما فتح ما قبلهما ؛ ومعنى وجود الفتح أنهما ليسا امتداداً له . فهما وحدتان صوتيتان مستقلتان على حين أن وجود كسر قبل الياء وضم قبل الواو يسلم إلى امتزاج بين هاتين الحركتين والحرفين اللذين بعدهما . فما الكسرة إلا جزء الياء وما الضمة إلا جزء الواو فهما فى الحسبان شئ واحد .

وكى يظهر أمر الكيف واضحاً فى حلود القافية نقول إن الرَدَف إذا كان ألفاً فأمر الالتزام فيه قائم فى كل أبيات القصيدة حيث لا مبادلة بينه وبين صوت آخر . فالمعرى حين يقول^(١) :

أرى العَنَقَاءَ تُكَبِّرُ أَنْ تُصَادَا	فَعَانِدٌ مِنْ تَطْيِيقٍ لَهُ عَنَادَا
وَمَا نَهْنَهْتُ عَنْ طَلِبٍ وَلَكِنْ	هِيَ الْأَيَّامُ لَا تُعْطَى قِيَادَا
فَلَا تَلَمْ السَّوَابِقُ وَالْمَطَايَا	إِذَا غَرَضٌ مِنَ الْأَغْرَاضِ حَادَا

وحين يقول^(٢) :

أَفَوْقَ الْبَدْرِ يَوْضَعُ لِي مَهَادُ
أَمْ الْجُوزَاءُ تَحْتَ يَدِي وَسَادُ

(١) سقط الزند ص ٦٠ .

(٢) سقط الزند ص ٣٤ .

قنعتُ فجلتُ أن البدر دوني وسيان التقنُّع والجهاذُ
وأطربني الشبابُ غداةً ولَّى فليت سنيه صوتٌ يستعاضُ
وحين يقول (٣) :

غير مجيد في ملتي واعتقادي نوحٌ بالك ولا ترنم شادي
وشبيه صوت النعسى إذا قيس بصوت البشير في كل ناد
أبكت تكلم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد

فإن أبياته تثبت التزاماً للألف التي قبل الروى رغم التغيرات الصوتية
فيما بعد الروى حيث جاء الوصل ألف مد أحياناً وواو مد أو ياءه أحياناً أخرى
وقد جاء الألف ردفاً مع روى صامت غير متبوع بوصل كما في قول
المعري (٤) :

جاءوا عليها محكمات الأدراع
وكلهم قد اكتسى نهى القاع
وجئت للإرماع مبسوط الباع الخ.

ومعنى هذا أن الألف أصبحت قيمة إيقاعية وحداً من حدود القافية
لالتزامها حين يؤتى بها ردفاً ويصبح دورها الإيقاعي أكثر قوة فيما لو كان
الروى الذي بعدها غير موصول لأنه سيحتاج إليها في تبيان إيقاعه .

ومن قبيل الحفاظ على الكيف في القافية أيضاً ما رأيناه من التزام الواو
وكذلك الياء . وحين أمكنت المبادلة بينهما فقد قامت على أساس من اتفاق
مذاقهما . فلم تبادل واو المد إلا ياء المد ولم تبادل الواو اللينة إلا الياء اللينة
حتى يظل للكيف دوره في إيقاع القافية . فحين يقول المتنبي :

أفسدت بيننا الأمانات عينها وخانت قلوبهن العقولُ
وإذا خامر الهوى قلب صَبَّ فعليه لكل عين دليلاً

(٣) سقط الزند ص ١١١ .

(٤) سقط الزند ص ٢٥٢ .

فإن القافية فى البيت الأول جماع مقطعين من نوع واحد هما : قو - لو
أى من نوع صرحح - صرحح . وفى البيت الثانى جماع مقطعين هما :
لى - لو وهما من نوع صرحح - صرحح أيضا . وهنا لم يمثل اختلاف صوت
الردف فارقاً فى حد القافية . وحين يقول بشار(٥) :

رَبَابَةٌ رَبَّةُ الْبَيْتِ تَصُبُّ الْخَلَّ فِي الزَّيْتِ
لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدَيْكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ

فانه يبادل بين ياء اللين وواو اللين للاتفاق المقطعى فى حد القافية حيث
القافية الأولى : « زى - تى » أى صرحح - صرحح . والقافية الثانية :
« صو - تى » أى صرحح - صرحح . ومن ذلك أيضا قول الشاعر(٦) :

كنت إذا ما جثته من غيبٍ
يشم رأسى ويشم ثوبى

لم يكره الإيقاع كما رأينا تبادل الواو والياء المتماثلتين مدأً أو ليناً فى
نطاق الـردف . وحين كان الـردف ألفاً كما رأينا لم نجد لها مماثل كيفى
إلا مثيلها والمثيل لها ألف أخرى . أما الواو والياء فحدهما فى الاستخدام
واحد . وتلك حقيقة مدركة من خلال فهمهما الصوتى عند الدارسين من قدامى
ومحدثين(٧) .

(٥) العملة ج ١ ص ١٦٠ .

(٦) العيون الغامرة ص ٢٥٤ .

(٧) لنا مقال فى حولى دار العلوم المائلة للطبع الآن والثى سوف تظهر قريباً بعنوان
قضايا صرفية نحاول إثبات التلاقى بين الواو والياء فيه ، ومن هذه المواطن .

١ - أن مواطن الإعلال فيها تكاد تكون متشابهة تماماً .

٢ - أنهما يترددان بين الصحة والإعلال فسيتمهما لدى علماء الأصوات أنهما
أنصاف الحركات .

٣ - انتاجهما النطقى يكاد يكون متقارباً .

٤ - يتحول أى منهما إلى الآخر . دلالات كثيرة مدركة لدى علم الأصوات
والصرف والإيقاع .

وما نلاحظه أن التبادل في حدود المد بين الواو والياء ليس بالقليل فكثرة القصائد التي ردفها واو تبادلهال ياء والعكس أيضا صحيح . وربما كان هذا التبادل قليلاً في إطار اللين والمتصفح لديوان أبي نواس ربما أدرك هذه الحقيقة ففي قصيدة له بعنوان « هيهات » ص ٧١٢ والتي مطلعها :

أيا ليل لا انقضيت ويا صبح لا أتيت

التزم ياء المد في كل أبياتها . إن عبيد بن الأبرص حين جاء بردف لئن بادل بين الواو والياء مرة واحدة فقصيدته التي مطلعها :

ياذا المخوفنا بقتل أبيه إذلالاً وحيناً .

التزم فيها الياء اللينة ردفاً ، ولم يخرج عن هذا الالتزام إلا مرة واحدة فكلمات قوافيه : حيناً - ميئاً - غلينا - إلينا - دئنا - حمينا - انهينا - انتونا - انتشينا - بنينا - أئينا - رمينا - نرينا - مضينا - لدينا - استيينا . ومع هذه الياءات اللينات لم ترد لديه واو إلا مرة في قوله :

نُعَلِي السَّاءَ بكل عاتقٍ شَمُولٍ ما صَحُونَا .

ومعنى ذلك أن الندرة في تبادل اللين مسألة قائمة فإذا ما أضفنا إلى هذه ندرة مجيء الردف ليناً في الأصل علمنا أن الأساس في الردف أن يكون مداً ، ومن أجل ذلك بإمكان المنشد أن يحول اللين إلى مد حتى تكون هناك رحابة نغمية في القافية فلا مانع في قوافٍ كالسابقة أن يقال في اللين ميئاً - لوينا - يينا بأن ينطق بطبيعة المد الصوتية وقد فعل ذلك أبو دلامة في قوله (٩) :

أبلغا رُبطة أُنِي كنت عبداً لأبيها

فمضى يرحمه الله وأوصى بي لإيها

وأراها نسييتي مثل نسيان أخيها

جاء شهر الصوم يمشى مشية ما اشتبهها

(٨) ديوان عبيد بن الأبرص ص ١٣٦ .

(٩) مهذب الأغاني ج ٩ ص ٢٤ .

فقد تحول الردف اللين في كلمة « إلهيا » إلى مد كما ندرك من نطق الأبيات (١٠) . وأمر التغيير هنا أقل خروجاً من مبادلة اللين بالصحيح الصامت لأن لدينا السبيل لتحويل اللين إلى مد ولا يمكن ذلك مع الصحيح . لقد ارتضى أبو الطيب المتنبي كما رأى صاحب شرح تحفة الخليل مبادلة اللين بالصحيح الصامت في نقاشه مع الحاتمي حيث يقول في معرض نقاشه « هذا وإن كان شاذاً كما ذكرت فإنه عذب على اللسان غير قلق في الإنشاد . وقد جاء مثله للعرب :

وبالطَّوْفِ نالاً خير ما ناله الفتى وما المرء إلا بالتقلب والطَّوْفِ
ثم قال :

فراق حبيب وانتهاء عن الهوى فلا تعذليني قد بدا لك مأخفي (١١)
فقد بادلت واو اللين صوت الخاء . والمبادلة مقطعيّاً فيها توازي لأن « طو في » ص ح ص - ص ح ح تامل « أخ - في » ص ح ص - ص ح ح .

لم يكره الإيقاع النهائي التبادل في الردف بين الواو والياء بشرط اتفاق قيمتهما الصوتية مدّاً أو ليناً . ولم يضع من خلال ذلك التبادل حدّ الكيف ، لأن سمات الواو والياء كادت أن تكون واحدة فيهما . فإذا ما أضفنا إليهما التزام الألف علمنا أن إيقاع الردف يعطى القافية وضوحاً نغمياً وأكثر ما يكون هذا الوضوح حين يكون الروى مقيداً للاعتماد عليه وحده . فإذا ما أطلق الروى صار الردف مع الوصل محققين لقمة اسماع في القافية ، ولأن الالتزام مطلب

(١٠) في تغيير نصف العلة المشكل بالسكون تميل اللهجات العربية إلى التخلص من نصف العلة المشكل بالسكون والمفتوح ما قبله عن طريق تغييره هو والفتحة بحركة طويلة مفخمة من جنسه :

فتحة + و ← ضمة طويلة مفخمة (ضوؤه ← ضوء ، لؤز ← لوز) .
وفتحة + ئ ← كسرة طويلة مفخمة (بئت ← بيت ، عئب ← عيب) .
راجع دراسة الصوت اللغوي ص ٣٣٨ .
(١١) شرح تحفة الخليل ص ٣٨٤ .

فى الردف لم يمنع ذلك صيغ اللغة من أن تحوّر من أجل استمراره فى وفاق
قصيدة واحدة . فها هو القراء يقول :

الله يعلم أنا فى تلفتنا يوم الفراق إلى جيراننا صوّر
وأنتى حيث ما يثنى الهوى بصرى من حيث ما سلكوا أدنو فأنظور

حيث تحولت بنية « أنظر » إلى « أنظور » .

ومما أنشده القراء أيضا :

لو أن عمرا هم أن يرقودا فإنهن نشد المئزر المعقودا

فكلمة « يرقنا » تحولت إلى « يرقودا » .

ومن ذلك أيضا قول ابن هرمة :

وأنت من الغوائل حين تُرمى ومن ذم الرجال بمنتراح^(١٢)

فقد تحولت « منترح » إلى « منتراح » .

وإذا كان لنا أن نعطي بعض سمات محددة للردف قلنا :

(أ) الردف حرف مد قبل الروى مباشرة أو حرف لين .

(ب) من غير الممكن أن يأتى ردف مع روى قبلناه مدأ أصليا ؛ لأن
المد لا يعقب بمد ؛ ولأن اللين حين جعلناه ساكناً لا يمكن أن يتلوّه مد . حيث
يضحي المد كلا لحركة لو بدأنا بها ما كان اللين ساكناً .

(ج) إذا كان الردف ألف مد فمن الواجب التزامها .

(د) فإذا ما كان واو مد أو ياء مد فالمد ملتزم مع إمكان المبادلة بين
صوت الواو وصوت الياء . وأمر التبادل كثير غلاب^(١٢) حيث ندرت القصائد

(١٢) من دلائل بعض الإحصائيات مايلي :

جاء التبادل فى ديوان « عبيد الأبرص » على النحو التالى فى قصيدته التى مطلعها :
تذكرت أهلى الصالحين بمحبوب فقلبي عليهم هالك حدّ مغلوب

التي التزم فيها صوت واحد . وللتبادل مبرره الصوتي كما يرى دارسو اللغة .

(هـ) يأتي الردف حرف لين وهو صورة من صور الواو والياء في الاستعمال والالتزام قائم باعتبار اللين حاصلًا ومن الممكن المبادلة بينهما وإن كانت قليلة الوجود نادرة المعنى . فأصل الوجود التزام اللين حين الإتيان واوًا أو ياءً^(١٣) .

(و) فيما يتصل بالتبادل بين الواو والياء فإن قبول التبادل في قافية مطلقة أوقع منه في قافية مقيدة^(١٤) . ولا ين جنى تبرير جيد في هذا المقام لأنه

وردت الواو أربع عشرة مرة والياء مرتين .

وفي قصيدته التي مطلعها :

أمن أم سلم لا تستريح وليس لحاجات الفؤاد مريح

وردت الواو سبع مرات والياء كذلك .

وقصيدته المشهورة التي مطلعها :

أقفر من أهله ملحوب فالقطيَّاتُ فالذَّنوبُ

وردت الواو أربعة وعشرين مرة والياء ستا وعشرين مرة .

فالمبادلة قائمة دائما لا تحدها قلة أو كثرة .

(١٣) التزم أبو نواس في قصائده اللين إذا جاء ردفا . فقد أدركنا أنه التزم الياء اللينة في

قصيدته ص ٧١٢ من ديوانه والتي مطلعها :

أيا ليل لا انقضيت ويا صبح لا أتيت

وهي قصيدة رويها مقيد كما نرى .

وقد حدث التزام أيضا في قصيدة بعنوان « قلبه في يديه » ص ٧٢٧ ، وكذلك كان

الأمر في قصيدة الصفح عقوبته ص ٣٤١ والتي يقول فيها :

بنفسى من أمسيت طوع يدى أبنت له وُدَى فهنت عليه

إذا جاء ذنبا لم يُرم منه مخلصا وإن أذنت احتدرت إليه

عقوبته عندي هي الصفح كلما أساء وذنبي لا يقالُ لَدِي

ولاني وإن عرضتُ نفسى للهوى كمتحت عن حشفه يدي

(١٤) في تفضيل التبادل في المطلق عن المقيد يقول أبو العلاء « إلا أنهم لم يفرقوا بين

الروى المطلق والمقيد في هذا معنى في اجتماع الواو والياء ردفا في القصيدة الواحدة »

قال « وأنا أرى أنه في المقيد أشد . إذ ليس للروى بعده ما يعتمد عليه ، كقول : =

يرى أن الروى إذا كان غير موصول فإن الردف يكون قريباً من النهاية ؛ وحيث أضحى كذلك استحب التزامه^(١٥) . وهذا فى رأى مبرر مقبول لأن موقعاً لردف مع روى مقيد يحس أن جزءاً من وضوح الروى أساسه الردف فكأن الروى والردف حرف واحد ومن هنا حق الالتزام به عند مجيئه .

(ز) رغم التبادل الممكن بين الواو والياء فإن ذلك التبادل لم يغير من المحافظة الكمية والكيفية لمقاطع القافية .

(ح) الردف أياً كان يأتي ممثلاً نهاية مقطع سابق فيما إذا كان الروى غير مقيد ففى كلمات : سولو - عنولو . أصبح الردف نهاية مقطع سابق على مقطع الروى الذى هو « سو » فى الكلمة الأولى و « ذو » فى الكلمة الثانية . فإذا كان الروى مقيداً كان الردف جزءاً من مقطع أخير فى القافية ، ويحتاج هو والروى إلى صامت قبلهما حتى يتشكل من خلالهما المقطع الذى لا يرد إلا فى النهاية أو حين الوقف وأعنى به مقطع « ص ح ص » الممثل فى كلمات مأل - آجال . والمقطع « ص ح ص » الممثل فى كلمات الصوت والموت . ومن خلال ذلك لا يكون الردف بداية مقطع أياً كان مدأً أو ليناً وهذا ما جعلنا نذكر أن اللين هنا مخالف للصامت الصحيح .

== إن تشرب اليوم بحوضي مكسوز
فرب حوضي لك ملآن السور
ملوّر يدوير تمشى المصفور
غير حياض الإبل الدعائر

قال : فهذا عندى أقبح من المطلق « راجع العمون الغامرة ص ٢٥٤ . ولعل صاحب العمون الغامرة قد أحس من خلال صيغة التفضيل (أقبح) أن أبا العلاء يعد وجود التبادل مع الروى المطلق قبيحاً لأن المفاضلة تثبت التساوى فى القبح وإن كان هذا فى رأى غير وارد .

(١٥) الخصائص ج ٢ ص ٢٦٢ .

التأسيس

قيمة إيقاعية تكسب القافية ترنماً وإنشاداً . تأتي إذا ما غاب الردف وتختص بحرف معين إذا جاء لم يقبل المبادلة وهو ألف المد ؛ ولأنه يأتي في غيبة الردف فلا يمكن أن يكون تالياً للروى وإلا لأضحى ردفاً ومن ثم يتوسط بينه وبين الروى حرف صامت يسمى دخيلاً والقارئ لمقدمة اللزوميات للمعري^(١) يرى تحديداً كاملاً للتأسيس ندرك من خلاله مايلي :

(أ) ألف التأسيس تكون من الكلمة التي فيها الروى كما لو جئنا بقوافٍ على النحو التالي : عالما - ظالما - حالما - ناعما .

(ب) تكون الألف من الكلمة التي يمثل فيها الروى أحياناً ضميراً متصلاً ؛ أى قطعة متصلة بكلمة التأسيس كما نجد في الكلمات : دارك - غلامك - سلامك .

(ج) يأتي التأسيس أيضاً من كلمة والروى يكون ضميراً منفصلاً في كلمة أخرى كما لو قلنا « هيا » في قول الشاعر :

رأيتهم لم يدفعوا بنفوسهم منية لما رأوا أنها هيا
ومثل قول الشاعر^(٢) :

فإن شئتما القحتما ونتجتما وإن شئتما مثل بمثل كما هما
وإن كان عقلٌ فاعقلا لأخيكما بنات المخاض والنصال المقاصما

فقد جاء التأسيس ألف كلمة « كما » وجاء الروى في كلمة أخيرة باعتبارها ضميراً منفصلاً .

(١) ديوان اللزوميات ص ٣ / ٤ / ٥ .

(٢) العيون الغامرة ص ٢٥٧ .

(د) يكون التأسيس فى كلمة والروى من كلمة أخرى تتشكل من حرف وضمير متصل مثل الكلمتين : بداليا - جاليا كما فى قول الشاعر :
بدالى أن الله حق فزادنى إلى الحق تقوى الله ما قد بداليا
ومثل قول الآخر (٣) :

ألا ليت شعرى هل يرى الناس ما أرى من الأمر أو يبلى لهم ما بداليا
بدالى أنى لست مدرك ما مضى ولا سابقاً شيئاً إذا كان جاليا
ومن كلام المعرى يكون للتأسيس صور أربع ومع تحديده السابق نستدل أن
التأسيس بداية قافية مع اعتبار الحركة السابقة - بناءً على رأى الخليل بأن القافية
آخر ساكنين فى البيت مع ما بينهما والمتحرك الذى قبل الساكن الأول منهما .
ويرى أبو العلاء من خلال الاستعمال الشعرى أن التأسيس إذا كان فى
كلمة وكلمة الروى تمثل ضميراً متصلاً ؛ فإن التزام الألف هنا يكون من قبيل
الجواز وإن كان قليلاً فمن الممكن أن يقال : مُعطياً فى مقابل : بداليا .
والحكم بالقلة هنا يحرص فى حسابنى على بقاء حدود الكم والكيف واضحة
فى القافية مع الاحتياج الدائم فى قوافينا إلى الإطلاق الحاصل من توارد حروف
المد بكثرة فى القافية .

والتحديد السابق للمعرى يخرج من إطاره ما لو كان التأسيس فى كلمة
والروى فى كلمة بعدها ليست على النحو السابق كما فى قول عنترة :

ولقد خشيتُ بأنْ أموت ولم تلز للحربِ دائرة على ابنى ضمضم
الشاتمى عرضى ولم اشمهما والناذرَين إذا لَمَ القهما دمي

فلم يلتزم التأسيس لكون التأسيس فى كلمة والروى فى كلمة أخرى
ليست ضميراً منفصلاً . ولا كون الروى ضميراً متصلاً فى هذه الكلمة .
وأياً ما كان ما بعد هذه الألف فإن هذا لا يمنع أن يكون بقاؤها والالتزام بها
يمثل وقعاً تروده القافية . لقد اختار أبو العباس جواز التزامها واستدل بما أنشده

(٣) العيون الفائزة ص ٢٥٧ .

ابن جنى فى الخصائص من رواية أبى زيد :

وأطلس يهديه إلى الزاد أنفه أطاف بنا والليل داجى العساكر
فقلت لعمرو صاحبي إذ رأيته ونحن على خوصى دقاق عوى سِرٍّ^(٤)

إن العروضيين رغبوا فى وجود الألف والتزامها لإظهار ما فيها من فضل الصوت
غير أنهم أرادوا هذا الفضل سالماً من أى عارض . والعارض عندهم يتمثل فى أن شدة
احتياج المضمير إلى ما قبله يوحى بالاتصال كما أرى من كلامهم ؛ ومن أجل ذلك
فإن الكلمة التالية إن لم يكن بها ما يساوى الضمير فإن أمر الانفصال يظل قائماً^(٥) .
ولست أدرى كيف يحق لنا اعتبار الربط النحوى جزءاً من تفهم الإيقاع . إن الإيقاع
أساسه الانسجام الصوتى لا الذهنى والألف أمام هذا الانسجام مطلب يحيا به الشعر
الغنائى .

وفى حدود قافية التأسيس ألاحظ أن ألف التأسيس إذا ما كانت بدء قافية
فإن ختام هذه القافية إذا كان وصلاً يميل إلى الكسر غالباً الذى يكاد لكثرتة
يوحى باللزوم كما يقول أبو نواس^(٦) :

ومُلحّة فى العذل ذات نصيحة ترجو إنابة ذى مجون مارق
بكرت تبصّرنى الرشاد وشيمتى غير الرشاد ، ومذهبي وخلائقي

ولعل المطلب الموسيقى يميل إلى هذا التراوح ؛ أى بين كون التأسيس ألفاً
والوصل معه ياء أو واواً ، لأن القافية وقفة بها يبين حد الأشياء . والخلاف
الحركى يحدث فيها نغماً إيقاعياً ندرکه كما ندرک مع كثير من التجوز الإيقاع
الموسيقى (لا - سى - دو - مى) . وأظن أننا لو اتبعناه بوصل شبيه به فإن
حدود التأسيس سوف تنمى فى حدود الوصل لكونهما شيئاً واحداً ونحن نريده
ركيزة من ركائز القافية .

ويرتبط التأسيس بخاتمة البيت على النحو التالى :

(٤) العيون الفائرة ص ٢٥٨ .

(٥) العيون الفائرة بتصرف ص ٢٥٩ .

(٦) ديوان أبى نواس ص ٢١٨ .

(١) يكون بعده حرفان إذا كان الشعر مقيداً كقول الشاعر :

نهنة دموعك إنَّ من ييكى من الحدثان عاجز

(ب) يكون بعده ثلاثة أحرف وله غلبة في الاستعمال ورويه مطلق بداة كقول الشاعر أيضا :

يديروننى عن سالم وأديرهم وجلده بين العين والأنف سالم^(٧)

يكون بعده أربعة أحرف كقول الشاعر :

يوشك من فر من منيته فى بعض غرّاته يوافقها

وبعد ذلك الحديث عن التأسيس يبقى حرف مرتبط بالتأسيس يسمى الدخيل وهو الفاصل بين التأسيس والروى . وهو كما رأينا حرف صامت يمكن أن يبادل الصوامت الأخرى لكنه لا يقبل المبادلة مع الصائت أبداً والدخيل يمثل بداية مقطع إن كان الروى مقيداً . ويكون مقطعه متوسط الطول كما فى مقطع « جز » صرح ص من القافية « عاجز » . ويكون بمفرده مقطعاً قصيراً مستقلاً ممثلاً لقيمة نبرية واضحة حين يكون الروى مطلقاً .. وتميل حركته للكسر غالباً كما فى صوت الهاء فى الكلمات : المناهب والمواهب .

ويمثل التأسيس دائماً نهاية مقطع . وهذا يدهى لأنه سوف يكون الساكن الأول الذى يتلو متحركاً من خلال الحسبة التى ارتأها الخليل للقافية . وبجماع حروف القافية يبلو لنا أن الردف إذا لم يتبع بروى مقيد ، والتأسيس ، والوصل إذا لم يتبع بخروج ، والروى المقيد . أصوات تأتى نهاية مقاطع وأن الروى المطلق والوصل الذى أتبع بخروج والدخيل أصوات تمثل بداية مقاطع أو مقاطع مستقلة كما يظهر مع الروى والدخيل فحسب .

بهذه الصورة نكون قد أدركنا حروف القافية ولاهتمام العروضيين بمبحث حركات هذه الحروف فإن لنا أيضاً وقفة معها فى الحديث التالى .

(٧) راجع فى ذلك مقدمة اللزوميات ص ٥ .

حركات القافية

حين نتحدث عن حركات القافية . فنحن ندرك أنها قطع من حروف القافية غالباً . فمن رأى أن « المجرى » هو حركة الروى المطلق^(١) عليه أن يدرك أن هذه الحركة هي جزء الوصل الذى يأتى بعد الروى . وما جرى على الوصل الذى هو كل لها جارٍ عليها بالضرورة ، وهذا ما جعل بعض الدارسين يحس بذلك قائلاً : « ففتحة العين هي ابتداء جريان الصوت فى الألف »^(٢) .

وحين ينظر إلى « النفاذ » فإن حركته جزء من الخروج إذ الخروج كل لها ، والناظر إلى « الحنو » يرى أنه جزء من الردف ؛ لأن الفتحة التى تسبق الألف جزء الألف والكسرة التى تسبق ياء الردف جزء منها وكذلك الضمة التى تسبق واو الردف ، وحين نتكلم عن ثبات لصوت الألف ردفاً فمعناه ثبات الفتحة أى الحنو . وحين نتكلم عن تبادل واوى يأتى فى الردف فمعناه أيضاً التبادل بين

(١) فى النص على كون المجرى يتصل بالروى المطلق بقول صاحب العيون الفاعزة فى ص ٢٤٣ / ٢٤٤ . « ثم الروى لا يخلو إما أن يكون متحركاً أو ساكناً ، فإن كان متحركاً فحركته تسمى بالمجرى سواء أكانت فتحة كحركة النون من قوله :
ألا هبى بصحنك فأصبحينا .

أو ضمة كحركة الميم من قوله :

سقيت الغيث أينها الخيام .

أو كسرة كحركة الباء من قوله :

كلبنى لهم يا أميمة ناصب .

فقد علم أن سكون الروى المقيد لا يسمى عندهم مجرى ، ويقول ناقلنا عن ابن جنى حول المجرى « أنه لا يكون فى الروى المقيد أى الساكن » ص ٢٤٨ ، ويرى أن سيبويه لم يقف بالمجرى عند حد الروى المطلق حين قال باب مجارى أواخر الكلم من العربية .

(٢) فى العيون الفاعزة هذا الكلام على لسان الدمامينى نقلاً عن أبى الفتح ص ٢٤٤ .

الكسرة والضمة حلوا^(٣) ، وحين يكون الرفع ليناً فإن حركة الحلو قبله تكون موصولة إليه وهي لازمة الفتح لأن كسرها أو ضمها يقع في علة صوتية لا يقبلها نظام اللغة إذ المسار اللغوي يقبل المقطع « نَى » ص حص من كلمة « نَيْت » والمقطع « حو » ص حص من كلمة « حَوْض » ولا يقبل المقاطع فَوْ أو قَوْ ولا فَي أو قَي بكسر القاف أو ضمها . فهذه مقاطع مناط إعلال حيث يتحول فيها اللين إلى مد . فالارتباط الحركي هنا لا يرتبط الحلو بالرفع يجعل هذه الحركة وإن لم تكن جزءاً من الرفع فهي كالجزء منه .

وحين يؤتى ب « الرس » وهو حركة ما قبل التأسيس فإن الناظر يدرك أن هذه الحركة جزء من الألف ومن ثم لا تغيير فيها حيث لا تغيير في حدود الألف ويؤكد كلامنا ما يقوله أبو يعلى نقلاً عن أبي عمرو الجرمي بأنه « لا يعتد بهذه الحركة في اللوازم لأن ما قبل الألف لا بد أن يكون مفتوحاً »^(٤) .

ومن حركات القافية حركة « التوجيه » التي تسبق الروى المقيد فهي ملك ما قبل الروى والتزام هذه الحركة يفترض قيامه حتى ولو ورد ما يخالف ذلك^(٥)

(٣) في ذلك يقول صاحب العيون الغامزة : « حركة الحرف الذى قبل الرفع تسمى حذوا لأن الشاعر يحذوها في القوافي لتتفق الأرداف وحكمها في الاطراد والاختلاف حكم الرفع . فإن كان الرفع ألفاً فلا تكون هي إلا فتحة ضرورة أن الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحاً وإن كان واواً أو ياء فحيث جاز تعاقبهما جاز اختلاف الحذو » . وقد ظن بعض الناس أن السكوت عن فتح ما قبل الواو والياء فيه تقليل من مجيئ الرفع واواً أو ياء لينتين . ص ٢٥٥ . وهذا أمر مدرك لدى أى دارس يقوم بإحصاء شعرى لهذه الظاهرة .

(٤) القوافي لأبى يعلى ص ١٠٠ .

(٥) حول التوجيه يرى أبو يعلى أن له موضوعين : مع الروى المقيد والروى المطلق ويرى أن الالتزام بالحركة فيه مطلب أساسى وماعدا ذلك يمثل ندرة لأن أبا يعلى يعبر بالحرف « قد » قائلاً : وقد تجتمع ثلاث حركات في التوجيه سواء أكان الشعر مطلقاً أو مقيداً » ويأخذ نموذجاً للمقيد قول امرئ القيس :

لا وأبيك ابنة العامرى لا يدعى القوم أنى أفر
تميم بن مر وأشياعها وكنة حولي جميعاً صبر =

لأننا مع الروى المقيد نرى في لزوم الحركة التي تسبق الروى ضرورة . فهي جزء من المد الذي هو مطلب موسيقى تسعى إليه القافية ناهيك عن كون هذه الحركة (٦) قمة المقطع الأخير الذي يمثله الروى .

أما حركة الدخيل المسماة بالإشباع فقد رأينا عند الحديث عن الدخيل أنها تنحو في الأغلب ناحية الكسر . فهي تمثل شبه إلزام لأن الخروج عليها تجاه الفتح أو الضم يمثل ندره بجانب الكسر (٧) وإذا عن لنا أن نضيف حديثاً عن هذه

= ونموذج المطلق قول زهير :

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا وزودوك اشتياقا أيةً سلكوا

مُفَوَّرَةٌ تتبارى لا شِوار لها إلا التطوع على الأكوار والورُك

وفيها يقول :

يا حار لا أرمين منكم بدهاية لم يلقها سوقة قبلى ولا ملك

فحركة ما قبل الكاف تراوحت بين الفتح والضم والكسر . راجع القوافي ص ١٠٧ / ١٠٨ . والملاحظ على حركة التوجيه أنها ارتبطت بالروى المقيد فصاحب العيون الغامزة يقول مؤيداً ذلك « وأما التوجيه فهو حركة الروى المقيد » والخروج على ذلك عيب ، ولم يذكر أمر التوجيه مع المطلق . راجع العيون الغامزة ص ٢٦٣ ، وكذلك فعل أبو العلاء حيث تحدث عن التوجيه مرتبطاً بروى مقيد وقد فرق أبو العلاء بين تقييد مرتبط بتأسيس ، وتقييد مرتبط بغير تأسيس ، ويرى أبو العلاء كما يرى الخليل أنه بالإمكان تبادل الكسر مع الضم وإن كان ذلك قليلاً . وينكر الفتحة وذلك في غير المؤسس . راجع لزوم ما لا يلزم ص ١٦ بتصرف . وقد ورد لدى نشوان الحميري ص ٥ / ب أنه قد روى عن الخليل بن أحمد أنه « كان يرى اختلاف التوجيه عيباً . إلا أنه لا يميز الضمة مع الكسرة ولا يميز الفتحة معها . غير أن الشعراء قد بنيت منظوماتها على اختلاف وتوسعت في ذلك » هامش القوافي لأبي يعلى ص ١٠٦ .

(٦) تمثل الحركات قمماً مقطعية لأن لديها قوة إسماع كبيرة والذي يريد مزيداً من التفصيل في هذا الأمر فعليه بمراجعة كتاب الأستاذ الدكتور عبد الرحمن أيوب « أصوات اللغة » عند حديثه عن الأصوات المقطعية ص ١٤٠ وما بعدها .

(٧) في لزوم ما لا يلزم ص ١٢ يقول أبو العلاء « وأكثر ما جاءت حركة الدخيل كسرة ، فإذا جاءت الضمة أو الفتحة فذلك هو المكروه ، والضمة مع الكسرة أيسر لأنهما أختان والفتحة أشبع » .

الحركات فمعنى ذلك أننا ننظر حروف القافية من جانبها الكيفي . وقد بان بذلك أن الكم وحده ليس ممثلاً للقافية وإنما هو طرف من طرفيها حيث يلزمه بالضرورة الكيف الإيقاعي . وها هي بعض أبيات نرى فيها تلك الحركات المفترضة التي اعتبرها العروضيون حركات القافية فالمجرى كسراً والإشباع كسراً والرس فتحاً يمثله قول النابغة الذبياني (٨) :

لعمري لنعم المرء من آل ضجعم تزور يُبصرى أو ببرقة هارب
فتى لم تلده بنت أم قريبة فيضوى ، وقد يضىو رديد الأقارب
فالقافية في البيت الأول « هارب » كسرة الباء فيها مجرى وكسرة الراء
إشباع وفتحة الهاء رس كما يرى العروضيون .

وفي قول النابغة من ديهانه ص ١٩ :

فإن عامرٌ قد قال جهلاً فإن مظنة الجهل الشبابُ
فكن كأيك ، أو كأنى براء توافقك الحكمة والصوابُ

فقافية البيت الأول « بابو » ضمة الباء مجرى وفتحة الباء الأولى تعتبر حنواً .
وفي قول بشر :

نفسى يا عبد عنى واعلمى أننى يا عبد من لحم ودم
إن فى بردى جسماً ناحلاً لو توكأت عليه لانهدم

القافية في البيت الأول « من ودم » حركة الدال التي قبل الروى المقيد
الميم تسمى توجيهاً والتزامها مطلب ضرورى .

تلك حركات رأيناها قطعاً من حروف القافية ورأينا أن الالتزام فيها مرتبط
بالتزام حروفها ؛ ومن هنا فإن أى تغيير أو عيب فى نطاق حروفها هو عيب مرتبط
بها أيضاً ومن ثم أضحت عيوبها واحدة ينفر منها الإيقاع النهائى لبيت الشعر .
فالى نقاش هذه العيوب من خلال تأكيد أن الكيف فى القافية مطلب ضرورى .

(٨) ديوان النابغة ص ٢٥ . وبصرى وبرقة هارب موضعان . ويضوى أى يندق عظمه
ويهزل ، وريد الأقارب أى الذى يرجع نسبه إلى أقاربه وحدهم .

ظواهر المخالفة والحرص على الكيف

بان لنا فيما سبق أن حسابان الكيف مطلب أساسي في قافية الشعر العربي وقد تعددت لدى الدارسين قضايا المخالفة التي من خلال عددها من قبيل العيوب كان تجنبها سبيلاً إلى كيف يحقق انسجاماً يظهر في صورة توقيع متكرر بصور القافية تصويراً كاملاً ، وقد وضعت هذه القضايا تحت مسمى عيوب القافية وهي التضمن والإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة والسناد وهي عيوب متفاوت فيما بينها في نطاق الكراهية^(١) ولعل عرضاً وتحديداً لها يكون وسيلة لإظهار دور الكيف في حد القافية .

والدارس لهذه العيوب يجد أن منها عيوباً تتصل بكيف القافية من الناحية الإيقاعية تماماً . وعبوباً تخرج عن هذا الإيقاع لرؤية شعرية أشمل حيث تختص بالترابط الحاصل لأبيات القصيدة . وبالعيوب الأخيرة نبدأ حيث تتمثل هذه العيوب في ظاهرتين هما : التضمن والإبطاء .

أولاً - التضمن

يحدد من خلال كلام ابن رشيق بناء على هذه الأسس^(٢) :

- أنه تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها .
- البعدية المقصودة لا ترتبط بالبيت التالي مباشرة فحسب فقد تعداه إلى

(١) يقول صاحب العيون الغامزة « ومراتب هذه العيوب متفاوتة ، فالإجازة أشد عيباً من الإكفاء ... » إلخ . راجع العيون الغامزة ص ٢٤٧ .
(٢) راجع العمدة ج ١ ص ١٧١ / ١٧٢ بتصرف .

آيات أخرى تالية .

● حين تكون الكلمة الأولى بعيدة عن القافية فإن أمر الاتصال بينها وبين ما بعدها لا يمثل عيباً كبيراً ، وهذا يخالف ما لو كانت الكلمة الأولى هي القافية .

● يحسب عيباً إذا لم يتسع له المعنى ويطلبه ، ولم يصل الشاعر بهذا الاتساع إلى حد الإجادة .

ولعل هذه النقاط التي استقينها من حديث ابن رشيق توحى بأن جعل التضمين من قبيل العيوب مسألة فيها نظر إذ هي أمر متروك لقدرة الشاعر على توظيف هذا التضمين في نسيج عمله الفني فإن استطاع أن يلاءم به إيقاع القافية وجودة المعنى فلا عيب فيه . وإن لم تسعفه قدرته على هذا العطاء عُدَّ عيباً . ومن النماذج التي أوردها صاحب العمدة دليلاً عليه وهي نماذج مشهورة في كتب العروض قول النابغة الذبياني :

وَهُمْ وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ عَكَازٍ لَأَتِي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ وَثَقْتُ لَهُمْ بِحَسَنِ الظَّنِّ مَتَى

والارتباط يمثل كراهية لأنه في كلمة القافية (لَأَتِي) التي بقي خبرها جملة (شهدت) في بداية البيت التالي . ومن التضمين قول كعب بن زهير :

دِيَارَ الَّتِي بَثَّتْ حِبَالِي وَصَرَّمَتْ وَكُنْتُ إِذَا مَا الْجَهْلُ مِنْ خَلَّةٍ صَرِمٌ
فَزَعْتُ إِلَى وَجْءٍ حَرْفٍ كَأَنَّمَا بِأَقْرَابِهَا قَارَ إِذَا جَلَدَهَا اسْتَحْسَمُ

والارتباط هنا ذو كراهية أقل من السابق ، لأن الكلمة الأولى (كنت) ليست قافية وما بقي من علاقاتها جملة (فزعت) التي هي بداية البيت الثاني . ويرى القاضي أبو يعلى التضمين في تصور إجمالي بأنه « تمام وزن البيت قبل تمام المعنى » (٢) . والناظر لأمر هذا الاحتياج وكيف يكون عيباً يدرك أنه ينبغي

(٢) القوافي ص ١٦٣ . وفي هامش هذه الصفحة تعريفات للتضمين أخرى أوردها الدكتور عوني عبد الرؤوف محقق هذا الكتاب .

عن امرين :

١ - احتياج معنى نحوى حيث تمثل البقية التالية تمام فائدة معنوية ونحوية .

٢ - ضياع موسيقى لحد القافية حيث ينوب ويتلاشى استقلالها النغمى الذى وضعه صاحب العيون الغامزة بقوله « ووجه بأن القافية محل الوقف والاستراحة » ، فإذا كانت مفتقرة لما بعدها لم يصح الوقف عليها^(٣) . وهنا كان تركيز العيب فى كون الكلمة الأولى هى كلمة القافية . والأمر الأول لا ينبئ عن عيب فى حسابناى إلا لو كان منظور القصيد العربى ضيق الفهم يرى فى البيت الشعرى وحدة مستقلة لا يمكن أن يحتاج وبخاصة من الناحية النحوية والدلالية إلى ما يليه من أبيات . ونفى هذا المنظور يثبت أن قصيدتنا العربية ليست منفكة العرى والوشائج ؛ فلها من التماسك العضوى ما يثبت أنها عطاء فنى وشعورى كامل .

من أجل ذلك لم يك أمر هذا الارتباط الذى اتسع له المعنى والإحساس غريباً على شعرنا العربى فقد نضحت به قصائد كثيرة فى دواوين شتى فمن خلال صفحات قليلة متتالية فى ديوان المجنون ورد مايلى :

فلو تلتقى أرواحنا بعد موتنا ومن دون رمسينا من الأرض منكب
لظل صدى رنسى وإن كنت رمةً لصوت صدى ليلى يهش ويطرِبُ
وقوله بعدهما :

أما والذى أرسى ثبيراً مكانه عليه السحاب فوقه ينتصبُ
لقد عشت من ليلى زمانا أحبها أخا الموت إذ بعض المحبين يكذب

(٣) العيون الغامزة ص ٢٧١ .

(٤) ديوان المجنون ص ٤٦ .

وقوله (٥) :

لو سيل أهل الهوى من بعد موتهم هل فرجت عنكم مذمتكم الكربُ
لقال صادقهم أن قد بلى جسدى لكن نار الهوى فى القلب تلتهبُ
والارتباط فى الأبيات السابقة من خلال تمام أسلوب الشرط . ويقول
أيضاً (٦) :

أبعد عنك النفس والنفس صبة بذرك والممشى إليك قريبُ
مخافة أن تسعى الوشاة بظنه وأكرمكم أن يستريب مريبُ
فالمفعول لأجله (مخافة) ارتبط نحويّاً بالفعل (أبعد) فى البيت الأول
وأمر الارتباط على هذا النحو كبير إذ منه أيضاً قصيدته التى مطلعها (٧) :

فما وجد اعرابية قذفت بها صروف النوى من حيث لم تك ظنت
بأكثر منى حرفة وصباية إلى هضبات باللوى قد أظلمت
فالارتباط النحوى ، قائم بين (ما وجد) و (بأكثر) . وارتباطات هذه
القصيدة كثيرة . وفى أبياته شاهد التضمن المشهور (٨) :

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراخُ
قطاة عزّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح
لقد أتخذت ديواناً واحداً سبيلاً لإثبات هذا الارتباط وأمامى دواوين يشب
تصفحها والتعمق فيها أن سبيل هذا الارتباط لا حصر له فى شعرنا العربى فلم
يخل ديوان بل لم يخل قصيد إلا وفيه هذا الارتباط . والذى يقنن أمر هذا
الارتباط يلاحظ أن كثرة وروده فى الأطر التالية :

(٥) ديوان المجنون ص ٤٩ .

(٦) ديوان المجنون ص ٥١ .

(٧) ديوان المجنون ص ٨٥ .

(٨) ديوان المجنون ص ٩٠ .

● مع أسلوب الشرط حيث تكون الأداة وجملة الشرط فى بيت وجواب الشرط فى بيت آخر .

● فى جملة القول حيث يكون فعل القول فى بيت ومقول القول فى بيت آخر .

● فى إسناد الجملة الأسمية حيث يكون المبتدأ أو ما يقوم مقامه فى بيت والخبر فى بيت آخر .

● فى ارتباط شبه الجملة بمتعلقه حيث يكون المتعلق فى بيت وشبه الجملة فى بيت آخر .

● يضاف إلى ذلك الارتباط النحوى الذى يأتى من خلال تعدد الأخبار وتعدد النعوت وتعدد الأحوال وتتالى المعطوفات ، حيث لا يمكن بحال من الأحوال أن يستقيم بجماع تعددها بيت واحد . تلك الارتباطات السابقة جاءت بعيدة غالباً عن حد القافية ، وقد ارتضاه الدارسون كما أفصح عن ذلك رأى ابن رشيق السابق ، ولم يمثل هذا التعلق كراهية ؛ لأنه أسلم إلى تمام المعنى^(٩) مع الإفصاح عن سلامة التركيب نحوياً حيث لم يرد الفصم بين الأبواب النحوية التى تأبى الانفصال كالمضاف والمضاف إليه وأداة الجزم ومجزومها وحرف الجر ومجروره وأداة النداء والمندادى واسم الموصول وصلته . تلك الأبواب التى لا يفترض مجئ جزء منها فى بيت والآخر فى البيت الذى يليه ؛ لأن القاعدة النحوية تأبى الفصل بين هذه الأشياء المتضامة وتجعله أمراً مكروهاً ، وقد حسن رأى الدارسين حين عدوا من قبيل الارتباط المعيب ارتباط قافية البيت الأول بالذى يليه ؛ لإحساسهم فيما أرى بأن سكتة القافية توحى بهذا الانفصال المكروه ؛ ومن هنا ندرت دلائل هذا الفصل وجاء منها قول الشاعر^(١٠) :

(٩) يقول صاحب العيون الغامزة « لأن أول البيت إذا كان مفتقراً إلى أول البيت الثانى فليس يتضمن نص عليه أبو العباس وسماء تعليقا معنويا » العيون الغامزة ص ٢٧١ .

(١٠) فى علمى العروض والقافية ص ١٩٢ .

وليس المال فاعلمه بمال من الأقوام إلا للذى
ينال به العلاء ويتغيه لأقرب أقریه وللقصى
حيث جاء اسم الموصول قافية البيت الأول وصلته فى بداية الثانى .
ومنها قول العجاج (١١) :

فأصبحت عن وصلها كأن لم
تعلّم به آونه وتعلم

فأداة الجزم فى قافية البيت الأول والمضارع المجزوم بداية البيت
التالى (١٢) . وقوله :

وهو الذى أتقذنى من قبل أن
أكون فى ظلمات قبر مرتهن

. فأداة النصب (أن) فى قافية البيت الأول ، والمضارع المنصوب
(أكون) بداية البيت الثانى ، ومثل ذلك أيضا قول الوليد بن يزيد (١٣) :

بلقا عنى سليمى وسلاها لى عما
فعلت فى شأن صب دنف أشعر هما

فاسم الموصول فى قافية البيت الأول وصلته فى بداية البيت الثانى أو قل
(ما) المصدرية قافية بيت والجملة التى تؤول معها بداية بيت تالٍ . هذا
الحديث يخص الأمر الأول الذى ربطناه بالاحتياج المعنوى النحوى أما الأمر
الثانى الذى يخص الحاجة الإيقاعية تلك التى يذهبها أمر الارتباط حيث تكون
سكته القافية غير واضحة لوجود صلة نطقية بين البيت الأول والذى يليه . فالرأى
عندى أن هذا الورود يخضع لتصور إنشادى يصبح مطلباً فى بعض الأحيان .
لقد قبلنا تدوير شطرى البيت دون إحساس منا بوقفه العروض وسكته فلماذا

(١١) القافية والأصوات اللغوية ص ١٢٩ .

(١٢) القافية والأصوات اللغوية ص ١٢٩ .

(١٣) مهذب الأغاني ج ٣ ص ٧٦ .

لا نترك للمنشد أن يجعل البيتين كتلة نطقية واحدة مادام إحساسه ووضوح المعنى لديه يسلمان إلى ذلك . ليس الوزن قيداً صارماً مادامت هناك حرية إنشادية تضيف للإيقاع بعداً تدفع عنه احتمال الرتابة ؛ وكى تكون صلة الإنشاد ذات تنابع نطقى لا توقف فيه ؛ فإننى أحسب أنه من قبيل العيب الإيقاعى ما إذا ورد التضمين من خلال قافية بيت انتهى الوقف فيه بالتقاء ساكنين ، لأن الوقفة عبارة عن صمت لا يتأتى من خلاله للمنشد أن يتابع الارتباط القائم من الناحية النطقية لعدم سوغ قبول الساكنين فى لسان الناطق العربى . ولم أر فيما جئت به شاهداً كان التضمين فيه ممثلاً لهذا الارتباط اللهم حين ابتعد التضمين عن كلمة القافية وبرغم كون الارتباط مسموحاً به لبعده عن القافية حيث يبقى لها الإيقاع واضحاً ؛ فإن قافيتنا لو كانت من هذا النوع لأضحت فى إحساسى معيبة ، ومن أجل ذلك لم يقبل ذوقى الارتباط الوارد فى أبيات ابن زيدون^(١٤) :

أما وألحاظ مراض صحاح	تصبي وأعطاف نشاوى صواخ
لفائن بالحسن فى خله	ورد وأثناء ثنائيه راخ
لم أنس إذ بانت يدى ليلة	وشاحه اللاصق دون الوشاخ
ألممت بالألطف منه ولم	أجنح إلى ما فيه بعض الجناح
لأصفين المصطفى « جهورا »	عهد الروض الحسن عنه افتضاح
جراً ما رفه شرب المنى	وأذن السعى بوشك النجاح

فالارتباط آت بين القسم فى البيت الأول والممثل فى كلمة « وألحاظ » وجواب القسم « لم أنس » فى بداية البيت الثالث . وآت بين المضارع « لأصفين » فى البيت الخامس والمفعول لأجله « جراء » فى البيت الأخير . كل هذا مع مجئ قوافى الأبيات مختومة بساكنين مما يوحى بالانقطاع النغمى رغم الاتصال المعنوى والنحوى .

وحين يقبل الاتصال إنشادياً دون كراهية إيقاعية . فأحسب أن أمره يراعى قيم الأنساق اللغوية الصوتية من كراهية لتوالى الأمثال كما كرهنها التقاء الساكنين

(١٤) ديوان ابن زيدون ص ٥٠ .

إذ يكره أن تتوالى الحركات أو الأسباب أو الأوتاد حين تتصل قافية البيت الأول بالذى يليه ذلك التوالى الذى ترفضه اللغة . وقد تأكد مصداق ذلك فيما ورد لى من نماذج . ولذا أقول فى حد التضمين :

إنه إذا تيسر لنا قبول الارتباط بعيداً عن حد القافية . وتيسر لنا الابتعاد عن حصوله إذا ما أنتهت القافية بالتقاء ساكنين أو الوقوع فى تولٍ مكروه . وتيسر لنا قبول الارتباط من خلال إنشاد يوافق ذوق اللغة وإيقاع البيت ؛ فإن أمر التضمين لا يعد عيباً مطلقاً بل يكون وقتها سمة من سمات التلاحم بين أبيات القصيدة ويكون جزءاً من حرية الحركة الإيقاعية ؛ ومن ثم لم نعجب حين رأينا كثرة وروده مرتبطة بالحوار والقصّ فى القصيد العربى .

ثانياً - الإيطاء

عيب سلم منه إيقاع القافية كماً وكيفاً ؛ لأن وجوده لا يخرج القافية عن حسابها فهو بمنأى عنها ، ومرده راجع إلى حرص يطلب فيه من الشاعر أن تكون لديه قدرة عطاء لغوى . ذلك العطاء الذى جعله يرفض فيما سبق أصواتاً معينة فى نطق الروى . فالأذن اللاقطة لا تشعر كثيراً بفارق إيقاعى إذا ما تكررت كلمتان متفتحتان لفظاً ومعنى فى قصيد لم يفصل بينهما أكثر من سبعة أبيات أو عشرة كما رأى جُل الدارسين فى حد الإيطاء . لقد أوجز الدمامينى إحساس الشاعر والمتلقى بكراهية الإيطاء حين قال إن « سبب قبح الإيطاء دلالة على ضعف طبع الشاعر ونزارة مادته حيث أحجم طبعه وقصر فكره أن يأتى بقافية غير الأولى واستروح إلى إعادة الأولى »^(١) . ومقصود كلامه أن اللجوء إلى تكرار كلمة بعينها يمثل نوعاً من العجز لمقدرة الشاعر على العطاء اللغوى . وهو مقصود إن سلمنا بحرفيته تماماً أهملنا أن تكون قوافى الشاعر مرتبطة بإحساسه الموافق للمقام ومن ثم المقال . فقد يبدو تكرار كلمة « محمد » المملوح متفقاً مع إعجاب الشاعر به الذى جعل وروده بؤرة نهاية سبيلاً للإحساس . فهل نمنعه من هذا التكرار الذى لأم مشاعره وإحساسه ! عليه أن يكرر قائلاً :

محمد ساد الناس كهلاً ويافعا وساد على الأملاك أيضاً محمد
محمد ما أحلى شمائله وما ألذ حديثاً كان فيه محمد

ولا مانع من حدوث ذلك قربت القوافى أو ابتعدت مادام التكرار يلامم المقام والمقال . هل نحرم على عاشق متيم أن يكرر ذكر « ليلاه » قافية فتضحى قفل نغمته ونهاية حديثه وهى لم تنته من سواد عينه بدءاً ونهاية ! لقد عد من قبيل الإيطاء المعيب قول الشاعر :

(١) الميون الفائزة ص ٢٧٢ .

وواضع البيت في خرساء مظلمة
تقيد العير لا يسرى بها السارى
لا يخفض الرّز عن أرض ألم بها
ولا يضلّ على مصباحه السارى(٢)

أى عيب هنا ونحن نعلم أن الذى لم يسر والذى لم يضلّ لإنسان هو السارى هل نخترع شيئاً غير السارى لا يضلّ ولا يتوه حتى نرفض هذا التكرار ! على الدارس أن يترك أمر التكرار قيد المقام والموقف وأن يهمله إن أضحي عبأً عليهما . وحين تصل القافية إلى أن تكون نشازاً خارجاً على المقام والمقال فإهمالها فرض أساسى تكررت أم لم تتكرر . علينا بناء على ذلك أن ننظر العيب المفترض إن كانت له دلالة تأثير على قافيتنا من الناحية الموسيقية ومن هنا فعد الإيطاء عبأً فى هذا المقام أمر غير مقبول فلنجعله قيد رؤية بلاغية أدبية نقدية ننظر إلى النص الشعري بمنهجها الخاص ولنحاول تناول ما ارتآه دارسو العروض من قبيل العيوب التى تتصل بمكونات القافية وحروفها وليكن معلوماً أن هدفنا من تناول هذه العيوب الوصول إلى رؤية كيفية صافية للقافية ، وهنا نستطيع أن نتمثل عرض هذه العيوب على أن منها عيوباً ترتبط بالوصل وعبوباً ترتبط بالروى وثالثة بالرّدف ورابعة بالتأسيس وأخرى بالدخيل . وقد أثارت هذه العيوب إحساساً بتردد الشاعر بين سلامة الإيقاع وصون اللغة مبرأة من النقص حسب قوانينها . ذلك التردد الذى حسم فى ذؤب الشاعر تماماً مع سلامة الإيقاع وزناً وقافيةً . فكيف ساغ لهذه العيوب المتمثلة فى المخالفات اللغوية أن تظهر فى معين الإيقاع ! جواب ذلك تنبئ عنه الموضوعات التالية :

-
- (٢) فى علمى العروض والقافية ص ١٩٢ .
(٣) فى حد الإيطاء وجعل كراهيته مرتبطة باتفاق القافيتين لفظاً ومعنى مع قرب ورود نجد أن لابن رشيق فى كتابه العمدة ج ١ ص ١٦٩ حديثاً طويلاً يبين فيه ما يمكن أن يعد من قبيل الإيطاء المعيب وغير المعيب ومثل هذا الحديث موجود أيضاً بتوسع فى كتاب القوافى للقاضى أبى يعلى التنوخى ص ١٤٨ .

سلامة الإيقاع الشعري ضرورة شعرية

تعد اللغة في بنية الشعر قيمة إيقاعية ومعنوية تمنح الشاعر فيضاً من العطاء ويمنحها الشاعر من طاقاته الإبداعية وحسه الصادق مذاقاً خاصاً وهذا ما جعلها أحياناً طوع يديه تخضع لسياقه وإن خالفت نواميسها التي وضعت لها . والأصل أن تكون طاقة الشاعر الإبداعية والهامه الصافي مع نظام اللغة والسياق الإيقاعي صنوين متآلفين لا يخرج أحدهما عن ناموس الآخر . وهنا يبرز سؤال أساسي : ما الذي يحدث لبنان اللغة إذا نشأ بينه وبين الإيقاع تعارض ؟ بأيهما تكون التضحية وعلى حساب من ؟ والجواب إن وضع في إطار مقامي سياق لكان لسان حاله يتركز في أن الإيقاع في شعر غنائي مطلب أساسي . من الممكن أن يضحي من أجله ببعض القوانين اللغوية أياً كان وزناً أو قافية . وتلك حقيقة أسلمت إليها رؤية لغة تعتمد على المشاهدة وتؤثر الجرس والتناسب والتوازن في عطائها . فكثيراً ما كان الترخص اللغوي على مستوى الصوت والبيئة والتركيب سبيلاً إلى توازن إيقاعي تسعى إليه لغتنا الموسيقية أياً كان المستوى اللغوي الفني شعراً أم نثراً ، وعلينا تفهم هذا الأمر من خلال مستويين : مستوى الفاصلة ومستوى الشعر .

أولاً - الترخص على مستوى الفاصلة :

تأتي لغة القرآن حفاظاً على التناسب الصوتي الآتي من اتفاق الفواصل بفيض من الترخصات اللغوية تثبت أن العطاء الموسيقي أقوى من العطاء اللغوي إن وضع في مقابله . فالحفاظ على التناسب قيمة أكبر من الحفاظ على بعض العلاقات الجزئية التي لا يشكل ضياعها أو الترخص فيها غموضاً أو التباساً . وإنما أضحي اختزالاً لغوياً يضمن مع قدرة الإيقاع قدرة تعمق ذهني تثبت نقاء اللغة العربية العبقريّة . وإلى البحث صور من هذه الترخصات اللغوية حفاظاً على تناسب الفواصل .

● من نماذج ذلك التضحية بالمفعول به مع كون الفعل متعدياً كما فى قوله جل وعز فى سورة الليل ﴿ وما لأحد عنده من نعمة تجزى ﴾ ولم يقل يجزئها لمناسبة الفواصل ، ومثل ذلك قوله سبحانه وتعالى فى سورة الضحى ﴿ والضحى * والليل إذا سجى * ما ودعك ربك وما قلى ﴾ أى وما فلاك . فقد حذف المفعول به رعاية لتناسب الفواصل^(١) ومن ذلك أيضاً قوله جل وعز فى سورة الفجر ﴿ فأما الإنسان إذا ما ابتلاه ربه فأكرمه ونعمه فيقول ربى أكرمن * وأما إذا ما ابتلاه فقدر عليه رزقه فيقول ربى أهانن ﴾ فقد حذفت ياء المتكلم التى هى مفعول به^(٢) حفاظاً على تناسب الفواصل^(٣) .

● ومن النماذج التضحية بالمضاف إليه كما فى قوله سبحانه وتعالى فى سورة إبراهيم ﴿ وتقبل دعاء ﴾ مراعاة لقوله ﴿ إن ربى لسميع الدعاء ﴾ ويقول فى ذلك ابن خالويه قوله تعالى ﴿ وتقبل دعائى ﴾ ويقرأ بإثبات الياء وصلاً ووقفاً ويطررها من الوجهين معاً وعللة الطرح للفاصلة^(٤) .

● ومن النماذج أيضاً ما تكون التضحية فيه بقيمة إعرابية من أجل ذلك التناسب أيضاً . فالله سبحانه وتعالى يقول فى سورة الفجر ﴿ والفجر * وليال عشر * والشفع والوتر * والليل إذا يسر ﴾ وفى قوله عز من قائل جاء المضارع المعتل خالياً من علته دون مبرر لذلك لعدم وجود جازم . ومن هذه النماذج قراءة الرفع فى قوله تعالى ﴿ ولا يؤذن لهم فيعتلون ﴾ حيث عدل عن نصب المضارع وحذف نونه لتناسب الفاصلة وقد قال الشيخ جمال الدين ابن هشام الأنصارى رحمه الله : « قرأ السبعة ﴾ ولا يؤذن لهم فيعتلون ﴾ وقد كان النصب ممكناً .. ولكنه عدل عنه لتناسب الفواصل^(٥) .

● ومن النماذج أيضاً ما فيه تحوير للبنية الصرفية من أجل سلامة

(١) البرهان فى علوم القرآن ص ١٤٥ ، ١٦٧ .

(٢) لنا بحث ثبت فيه أن نون الوقاية جزء من ضمير المتكلم ، ومن هنا فإن المفعول لم يحذف كله وإنما اقتطعت من بنيتها الياء وبقيت النون دالة عليه .

(٣) الحجة فى القراءات السبع ص ٢٦٣ .

(٤) فى الدراسات القرآنية للدكتور عبد الفتاح شلبى ص ٢٥٩ .

الفواصل إيقاعياً يظهر أمر ذلك من خلال قراءات « الكبير المتعال - يوم التناذ - يوم التلاق » وصرف الممنوع كما في قوله جل وعز في سورة الإنسان ﴿ ويطاف عليهم بأنية من فضة وأكواب كانت قواريرا » قوارير من فضة قدروها تقديراً ﴾ فقد صرفت « قواريرا » لتناسب في الفاصلة مع تقدير (٥) .
وواضح أنه قد حذفت أجزاء من الكلمة أو حورت من طبيعة إلى طبيعة من أجل تناسب الفواصل . وفي الزيادة والحذف للمحافظ على التوازن يقول الثعالبي العرب تزيد وتحذف حفظاً للتوازن وإيثراً له (٦)

من الواضح أن لغة الإعجاز القرآن الكريم حين أرادت الحفاظ على التناسب ضمحت بقوانين صوتية ونحوية وصرفية لأن مطلب التناسب لديها يفوق أى مطلب لغوى آخر ؛ ولعل ذلك يكون سبيلاً لإمكان الترخيص في لغة النثر ولغة الشعر مادامت لغة القرآن المعجزة قد أوجدت للشاعر والنائر الطريق إلى ذلك .

ثانياً - الترخيص على مستوى الوزن :

اتخذت الصيغ اللغوية والتراكيب في بعض الأحيان نمطاً معيناً من أجل بناء الوزن الشعري ، ولم تعد طواعية الكلمات والتراكيب من أجل الوزن دلالة ضعف لغوى من الشاعر . وإنما أصبحت في يده قدرة إبداعية يحور منها ما يراه صلاحاً من الناحية الإيقاعية على مستوى الموسيقى النهائية والداخلية ، وظواهر التغيير على مستوى الإيقاع ليست بالقليلة وقد وضع جلّها لدى دارسى العروض في نطاق ما يسمى بالضرورات الشعرية وإن كان الإحساس أن التغيير من أجل نهاية الإيقاع أكثر من التغيير داخله ، وهذه بعض صور للتغيير .

تغيير داخلي يمس قيم الإعراب :

(٥) في هذه الآية وما يتلوها ترخص إعرابى آخر إن لم نجعل الحكاية سبيلاً للفهم النحوى . فحين يقول عز وجل ﴿ عينا فيها تسمى سلسيلاً ﴾ فإن نائب الفاعل جئ به منصوباً مراعاة للفواصل .

(٦) فقه اللغة للثعالبي ص ٣١٣ .

لم تحذف دلالة الجزم فى الأفعال المعتلة رغم وجود الجازم ؛ ولعل
مطلب الإنشاد فى مط الحركة والوصول بها إلى مد يجعل هذا أمراً مقبولاً
من الناحية الإيقاعية . فقد ورد قول الشاعر :

كأن العين خالطها قذاها بعوارٍ فلم تقضى قراها(٧)
وقول آخر :

وتضحك منى شيخاً عبشمية كأن لم ترى قبلى أسيراً يمانياً(٨)
ومن شواهد النحاة :

ألم يأتك والأنباء تنمى بما لاقت لبون بنى زياد

فالمضارع : تقضى - ترى - يأتى . بقيت علته رغم وجود الجازم ؛
وهنا أصبحت التضحية بقيمة الجزم مطلباً وارداً لحاجة الإيقاع إليه لأن حذف
حرف العلة من المضارع (تقضى) وكذلك المضارع (يأتى) يذهب بحد
تفعيلة الوافر (مفاعلتن) تلك التفعيلة التى تزاحف بالإسكان لا الحذف .
وحذف حرف العلة من المضارع (ترى) يذهب وحدة (مفاعيلن) حيث
لا سبيل إليه إلا حذف ساكن الوند المجموع مؤسس التفعيلة وهذا مستحيل .
تغيير داخلى يمس البنية الصرفية :

فقد تحورت بنية الكلمات وأصبح التغيير لسلامة الإيقاع مزاجاً طبيعياً
لا ترفضه اللغة بل تستحسن كثيراً منه لعلوبة استعماله كما فى قصر المملود
حين يقول شاعر :

لا بد من صنعا وإن طال السفر وإن تحننى كل عودٍ وبرٍ
ويقول آخر :

(٧) الضرورة الشعرية فى النحو العربى د . محمد حماسة ص ٢٢٤ .

(٨) توجيه الإعراب للرماني ص ٩٩ .

فَهُمْ مَثَلُ النَّاسِ الَّذِي لَا يَعْرِفُونَهُ وَأَهْلُ الْوَفَا مِنْ حَدِيثٍ وَقَدِيمٍ
وَالْإِسْرَاعِ النَّطْقِي حِينَ الْوَصْلِ يَسْتَجِيبُ لِقَصْرِ الْمَمْلُودِ نَثْرًا فَمَا بِالْكَ
حِينَ يَطْلُبُ شِعْرًا .

وَمِنَ التَّغْيِيرَاتِ حَذْفُ نُونٍ « لَكِنْ » كَمَا فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ :

فَلَسْتُ بِآتِيهِ وَلَا اسْتَطِيعُهُ وَلَاكِ اسْقِنِي إِنْ كَانَ مَأْوُكَ ذَا فَضْلٍ^(٩)

وَقَدْ عَذِبَ الْإِسْتِغْنَاءُ أَيْضًا عَنْ نُونٍ « مِنْ » فِي إِيقَاعِ الشَّعْرِ حَيْثُ كَانَتْ
التَّضْحِيحَةُ بِهَا لِلتَّخْلِصِ مِنَ السَّاكِنِينَ مَعَ وَجُودِ بَدِيلٍ آخَرَ هُوَ تَحْرِيكُ السَّاكِنِ
الْأَوَّلِ وَمِنْ قَبِيلِ ذَلِكَ قَوْلُ الشَّاعِرِ :

لَسَلِمَى بِذَاتِ الْخَالِ دَارَ عَرَفْتِهَا وَأُخْرَى بِذَاتِ الْجَزَعِ آيَاتُهَا سَطَّرَ .

كَأُنْهَمَا مَلَانٍ لَمْ يَتَغَيَّرَا وَقَدْ قَرَّ لِلدَّارَيْنِ بَعْدَنَا عَصْرُ

وَنَظَائِرُ ذَلِكَ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ قَدَامَاهُمْ وَمَحْدِثُهُمْ . فَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ
عَمْرِ بْنِ أَبِي رِيعة :

وَتَعْلَمُ أَنَّ لَهَا عِنْدَنَا ذَخَائِرَ مَلْحَبٍ لَا تَنْظُرُ

وَقَوْلُ الْقَتَالِ الْكَلَابِيِّ :

وَمَا أُنْسَ مَلَأْشِيَاءَ لَا أُنْسَ نِسْوةً طَوَالِغَ مِنْ حَوْضِي وَقَدْ جَنَحَ الْعَصْرُ

وَقَوْلُ النَّابِغَةِ الْجَعْدِي :

وَلَقَدْ شَهِدْتُ عَكَازَ قَبْلَ مَحَلِّهَا فِيهَا وَكُنْتُ أَعَدُّ يَلْفَتِيَانِ

وَقَوْلُهُ أَيْضًا مِنَ الْقَصِيدَةِ نَفْسَهَا الَّتِي مِنْهَا الْبَيْتُ السَّابِقُ :

وَلَبِستُ مَلَأْسْلَامَ ثَوْبًا وَاسِعًا مِنْ سَيْبٍ لَا حَرَمَ وَلَا مَنَانٍ

(٩) النماذج السابقة من كتاب : في علمي العروض والقافية ص ١٩٨ - ١٩٩ .

ومن ذلك قول المتنبي :

نحن قوم ملجن في زى ناس فوق طير لها شخوص الجمال^(١٠)

ففى كل النماذج السابقة عذبت التضحية بإسقاط النون فلم تعد ضرورة إيقاعية وإنما مطلباً موسيقياً .

تغيير قافوى يمس الصيغة اللغوية : وورود هذا ليس بالقليل ومن نماذجه تحول كلمة (الكلكل) إلى (الكلكال) لتناسب كلمة مجالى فى قول الشاعر :

قلت وقد خرت على الكلكال ياناقتى ماجلت عن مجالى

وتحول كلمة (يرقد) إلى (يرقود) لتناسب قافية (معقود) فى قول الشاعر :

لو أن عمراهم أن يرقودا فإنهن نشد المئزر المعقود^(١١)

وتحولت « نضال » إلى « نيضال » مناسبة للبال فى قول الشاعر :

لا عهد لى بنيضال أصبحت كالشن البال^(١٢)

وتحولت كلمة « أنظر » إلى « أنظور » اتفاقاً مع قافية (صنور) فيما أنشده القراء :

الله يعلم أنا فى تلفتنا يوم الفراق إلى جيراننا صور
وأنتى حيث مايشئ الهوى بصرى من حيث ماسلكوا أدنو فأنظور^(١٣)
والتغيرات البنيوية الصوتية للمحافظ على القافية كثيرة كالإتيان بكلمة « النات » بدلاً من « الناس » و « سادى » بدلاً من « سادس » و « والتهالى » بدلاً من

(١٠) شرح شلور الذهب .

(١١) الدراسات القرآنية واللغوية ص ٢٥٩ .

(١٢) الضرورة الشعرية فى النحو العربى ص ٢٧٧ .

(١٣) الصاحبى ص ٢١ .

« الثعالب » و « إبراهيم » بدلاً من « إبراهيم » و « أكيات » بدلاً من « أكياس »
و « الحما » اقتطاعاً من « الحمام » كما فى قول الشاعر :

أو الفا مكة من ورق الحمى .

ولامبر لهذه البدائل إلا سلامة إيقاع القافية ، ومن أجل ذلك فإن اتباع
بعض صور التعبير هنا وفقاً للهجة أو مطلباً لبيئة لن يقبل أمره إلا لو كان قائل
البيت صاحب هذه اللهجة أو ابن هذه البيئة . وكى نعلم كيف يكون التصرف
فى البنية اللغوية مرتبطاً بسلامة القافية علينا أن نقرأ أبيات أبى محجن التى يقول
فيها :

يا أيها الناس إني غير تابهكم حتى تلموا وأنتم بى ملمونا
فما أرى مثلكم ركبا كشاكلكم يدعهم ذو هوى ألا يعوجونا
أم خبرونى عن داء بعلمكم وأعلم الناس بالداء الأطبونا^(١٤)

فقد تحولت كلمة « الأطباء » إلى « الأطبونا » موافقة لقوافى ملمونا - يعوجونا تغيير
قافوى يمس جانب النحو :

ومن ذلك ما نراه من تحويل علامة الجزم إلى كسر حين يكون المضارع
نهاية كما فى قول الشاعر :

فإن كنت مأكولا فكن خير آكل وإلا فادركنى ولما أمزق

فقد حرك المضارع المجزوم بالسكون للقافية . وانظر إلى هنا المضارع
الآخر الذى جزم بهذه الصورة وهو بعيد عن جازمه فى قول الشاعر :

فأضحت مغانيها قفارا رسومها كأن لم سوى سرب من الوحش توهل

فالمضارع « توهل » تحرك دليل جزمه وتخفف من قيد الهمزة فيه وفصل بينه
وبين جازمه « لم » بفواصل هو « سوى سرب من الوحش » ؛ كل هذا كى يتحقق
للبيت سلامة إيقاعية وزناً وقافية . ولم يقف الأمر عند حد التغيير الإعرابى فحسب بل

(١٤) مهذب الأغاني ج ٧ ص ١٠٣

أصبح الاختزال التركيبى سبيلاً إلى سلامة الإيقاع الشعري مع الفهم السياقي . فقد
حذف المضارع مع بقاء جازمه قافية كما في قول الشاعر :

احفظ وديعتك التي استودعتها يوم الأعازب إن وصلت وإن لم
أى وإن لم توصل .

وقول الآخر :

وعليك عهد الله إن بيا به أهل السيادة إن وصلت وإن لم
وقول الراجز :

يارب شيخ من لكيز ذى غنم
فى كفه نهغ وفى فيه فقم
أحلج لم يشمط وقد كاد ولم (١٥)

أى ولم يصل .

تحويلات وتوضيحات ما جرى بها إلا حفاظاً على سلامة الإيقاع وزناً وقافية وقد
آثرت لإيراد بعض منها على مستويين : مستوى الفاصلة القرآنية ومستوى الإيقاع الشعري
ليبين لى بعد ذلك حد النقاش فيما عد عيباً من عيوب القافية التي ترتبط بالإيقاع . هل
كان العيب توضحية لغوية مقابل سلامة الإيقاع أو توضحية إيقاعية حرصاً على سلامة
اللغة ؟ وإذا كان الحديث السابق يثبت لنا كم من الترخصات كانت سبيلاً إلى صحة
إيقاعية فعليه أن يكون هادياً لنا فى الحديث التالى الذى يناقش عيوب القافية .

(١٥) نماذج الاختزال التركيبى من كتاب إعراب الأفعال للدكتور أبو المكارم
ص ١٧٦ / ١٧٧ .

الوصل والترخص فى العلامة

حين يخالف الشاعر بين كلمة فى القافية مجرورة وأخرى مرفوعة إعرابياً فإن هذه المخالفة المرتبطة بالنهاية والتي هى جزء من الوصل يتم بها حين الإشباع تعد عيباً فى عرف دارسى العروض يسمى الإقواء . فالإقواء كما يرى القاضى أبو يعلى « أن يأتى الشاعر بالضم مع الكسر أو بالكسر مع الضم ولا يكادون يأتون إقواء بالنصب » (١) .

وحين تكون المخالفة بين الفتح وغيره من حركات الإعراب فإن ذلك يعد إصرافاً وفيه يقول صاحب العيون الغامزة « فإن قرن المجرى وهو تحريك الروى بما هو بعيد منه وهو الفتحة مع الضمة أو مع الكسرة فذلك هو الإصراف » (٢) . وأياً ما كان حد الإقواء وحد الإصراف فهما شئ واحد فى نطاق قافية يتبادل وصلها حركتين مختلفتين فى القصيدة الواحدة . فلا أساس للخلاف بينهما وقد أدرك هذا كثير من الدارسين منهم قدامة بن جعفر الذى يقول تحت عنوان الإقواء « وهو أن يختلف إعراب القوافى فتكون قافية مرفوعة مثلاً وأخرى مخفوضة أو منصوبة » (٣) . وفى كلامه إطلاق الإقواء على الظاهرتين السابقتين . وأبو يعلى نفسه الذى أصدر التعريف الذى جئنا به للإقواء سكت عن عيب الإصراف فلم يأت به . وفى محاولة إثبات المخالفة فى الحركات أورد أبيات المبرد نموذجاً لذلك وهى :

تكلفنى سويق الكرم جرّم	وما جرّم وما ذاك السويق
وما شربوه وهو لهم حلال	ولا قالوا به فى يوم سويق
فأولى ثم أولى ثم أولى	ثلاثاً يابن عمر أن تنوقاً (٤)

فقد بادل بين المرفوع والمنسوب والمجرور فى قافية واحدة تحت مسمى واحد وحين ينظر إلى هذا التبادل فى حدود القافية فإننا ندرك أنه تبادل نحوى لا يوجد مع روى مقيد وإنما روى مطلق اشبعت حركته فنتج عنها ما يسمى الوصل ومن ثم

(١) القوافى ص ١٣٤ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢٤٦ .

(٣) نقد الشعر ص ١٨٥ .

فكونه عيباً أمر يتصل بطبيعة الوصل التي التزمت كما وكيفاً في القصيدة فلم يحدث تبادل بين حركة طويلة وحركة قصيرة فيه ولم تصلح ولو المد أن تكون مقابلاً لألفه أو يائه . وخوفاً من خشية الوقوع في محذور التقابل كثر حديث الدارسين عن ظاهرة الإقواء وعلينا أن نتناولها بقدر من التفصيل مبينين مظهر هذه الظاهرة في عرف القدامى وشيوعها ونماذجها وما يمكن أن يوضع في نطاق هذه الظاهرة على أن نحاول الإجابة عن هذا العيب أهو عيب موسيقى أو نحوي .

لم يسلم الشعراء القدامى من الوقوع فيما يسمى إقواء وقد أفصحت كتب القدامى عن ذلك فهي هو قدامة بن جعفر يقول عنه « وهذا في شعر الأعراب كثير جداً وفي من دون الفحول من الشعراء أكثر ، ولا يجوز لمولد لأنهم قد عرفوا عيبه ، والبدوى لا يأبه له فهو أعلز »^(٥) . وفي نصه إحساس بكثرة الوقوع فيه وعدم الفطنة إليه وقيد بتحجته إن صح الوعى به أى إن صح الإحساس النحوي بجانب صحة الإحساس الإيقاعي . والفيروذاবাদى يقول « وأقوى الشعر خالف قوافية برفع بيت وجر آخر ، وقلت قصيدة لهم بلا إقواء » وهذا القول وإن حوى مبالغة في عبارة « وقلت قصيدة لهم بلا إقواء » فإن مؤداه إثبات وقوع هذا الخطأ في شعر الفحول كما يرى الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب^(٦) .

وفي هذا المقام نعرض قصتين مشهورتين تتصلان بهذه الظاهرة تتصل الأولى بالناطقة الذياني في داليته التي قال منها : وبذلك خبرنا الغراب الأسود . وقد عيب عليه ذلك . فلما لم يفهم أتى له بقنينة فغنته :

مِنْ آل مِية رالِح أو مِعتلى عجلان ذا زاد وغير مزود

(٤) القوافى ص ١٣٥ .

(٥) نقد الشعر ص ١٨٥ .

(٦) راجع في ذلك : ذم الخطأ في الشعر لابن فارس اللغوى تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ص ٨ . وفي هامش هذه الصفحة يصل الأستاذ الدكتور رمضان هذا القول بكلام ابن جنى في خصائصه ج ١ ص ٢٤٠ . « وأما أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تستنكر الإقواء . ويقول : قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء » .

ومدت الوصل وأشبعته ثم قالت : وبذلك خبرنا الغراب الأسود . ماطلة
واو الوصل ، فلما أحس الذبياني عرفه واعتذر منه وغيره - فيما قال - إلى
قوله : وبذلك تنعاب الغراب الأسود .

وقال دخلت يثرب وفي شعري صنعة ثم خرجت منها وأنا أشعر
العرب^(٧) والثانية تتصل بتتبع ابن أبي اسحاق النحوي للفرددق في أخطائه
والتعنت له كما يحكي السيرافي . فلما قال الفرددق :

مستقبلين شمال الشام تضربنا بحاصب كنديف القطن منثور
على عمائمنا تلقى وأرجلنا على زواحف تزجي مخها رير

فألح عليه ابن أبي اسحاق وعابه بخفض البيت الأول ورفع الثاني فغيره
الفرددق فقال : على زواحف تزجيها محاسير^(٨) .

والملاحظ أن في القصتين عيباً لغوياً ليس بمقصود لم يلتفت إليه الشاعر
ولم يدركه إلا من خلال متابعة وإصرار وصلنا إلى مرحلة العنت . ولولا هذا
ما أصبح تعديل النابغة وكذلك تعديل الفرددق تهدئة لثورة المعارض . وحين
تتوارد أمثال هاتين القصتين فإن الدارس يجد ذاته أمام وجهتين متعارضتين .
وجهة اللغوي النحوي الذي يعنيه مراعاة الصواب اللغوي . ووجهة الموسيقى
الشاعر الذي يعنيه في المقام الأول مراعاة الصواب الإيقاعي ، وتحت إلحاح
وسطوة اللغويين خضع الشعراء أحياناً وثاروا أحياناً أخرى في وجه القيد اللغوي
الذي ذاب عندهم في إطار السلامة الإيقاعية . لقد مثل عمار الكلبي هذه الثورة
على متبعي أخطائه اللغوية قائلاً :

ماذا لقينا من المستعربين ومن قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوا
إن قلت قافية بكراً يكون بها بيت خلاف الذي قاسوه أو ذرعو
قالوا لحت ، وهذا ليس منتصباً وذاك خفض ، وهذا ليس يرتفع
وحرضوا بين عبد الله من حُمق وبين زيد فطال الضرب والوجع

(٧) شرح تحفة الخليل ص ٣٦٤ بتصرف .

(٨) أخبار النحويين البصريين ص ٢٠ / ٢١ .

كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم وبين قوم على أعرابهم طبعوا
ما كل قولي مشروحاً لكم، فخذوا ما تعرفون وما لم تعرفوا فلدعوا^(٩)

وكلامه ينبئ عن أن غايته الموسيقية تفوق مطلبه النحوى ، وثورته شبيهة
بثورة الفردنق علي عبد الله بن أبي اسحاق حين رد على ورود الرفع فى غير
مقامه النحوى قائلاً : على ما يسوءك وينوءك علينا أن تقول وعليكم أن تتأولوا .
من خلال هذه الثورة يثار لدينا سؤال هل الإقواء عيب نحوى أو عيب
موسيقى ؟ وقبل عرض الرأى فى هذه المسألة نسأل : من الذى وضع يده على
هذا العيب . النحوى أم الشاعر الموسيقى ؟ . وإذا كان الشاعر لم يلتفت إليه وقد
التفت إليه النحوى ، فمن البلدى أن يكون عيباً نحوياً .

إن العيب عيب فى منظور النحوى فقط أما الشاعر فسلامة الإيقاع لديه هى
الأساس الأول وقد أدركتنا جملة الترخصات اللغوية التى وجدت فى قصيد الشعر
وكان مردها لغة الشعر التى تحرص على سلامة الوزن والقافية ، وأدركتنا أيضاً
أن الحفاظ على الانسجام الموسيقى كان سبيلاً لترخص لغوى كما بان فى لغة
القرآن حين الحديث عن الفاصلة ومن هنا ندرك أن سلامة الإيقاع غاية أولى
تعلو سلامة بعض القوانين اللغوية .

إن ما ورد عن الإقواء ينبئ عن أن الشاعر لم يلتفت فى آياته إلى وجود
خطأ نحوى ومعنى ذلك أن الإيقاع كان محفوظاً لا مساس به . فلم ينطق الشاعر
فى قافية وصلاً مرفوعاً ليقابله فى بيت آخر بوصل مجرور ، ولم ينطق وصلاً
سمته النصب مع وصل سمته الرفع أو الجر .

لقد نطق النابغة دالته مجرورة كما سبق أن قلنا ولم يلتفت إلى وجود
خطأ نحوى لأن نغمة الإيقاع أخذته وملكت عليه أمره وما أدرك الخطأ إلا حين
عُرض له فى ثوب موسيقى ممثل فى غناء القينة له ، ومعنى ذلك أنه أدرك وقتها
سبيل الترخص النحوى وما كان علوله إلى تصويب البيت وتحويره إلا محاولة
لترضية جماعية وإن كان هذا العلول يمثل زعماً كما يرى الأستاذ الدكتور

(٩) الخصائص ج ١ ص ٢٣٩ .

رمضان عبد التواب حيث يقول « ويزعم الرواة أن النابغة قال هذا البيت بضم الدال من كلمة « الأسود » ولكن المعقول أن يكون كسرهما ، لينسجم الروى وموسيقى الأبيات ، ويكون بذلك قد أخطأ فى قواعد اللغة بسبب انشغاله بموسيقى الشعر وأنغم القوافى » (١٠) .

ويثبت الدكتور رمضان كون الإقواء عيباً نحوياً من خلال ما ورد على لسان ابن السكيت شارح ديوان النابغة الذى روى عن ابن الأعرابى والأثرم قولهما : « بلغنا أن النابغة كان أقوى فى قوله من آل مية رائح أو مغتد ، فورد يشرب فأنشدها ، فقالوا له : أقوى ، فلم يعرف ما عابوا ، فألقوا على فم قينة لهم : وبذلك خبرنا الغراب الأسود فقالوا لها رتليه ومديه ، فقالت مغتدى ثم قالت الغراب الأسود فقطن » .

العيب نحوى ولو كان موسيقياً ما احتاج الأمر من النابغة إلا إلى تغيير حركة الضم إلى كسر - فحسب . أما أن يغير كما زعموا منطوق البيت إلى تركيب آخر هو « وبذلك تنعاب الغراب الأسود » فمعنى ذلك محاولة لتصويب نحوى احتاجت إلى ميرر للجر من علاقة مضاف بمضاف إليه ثم ارتباط معطوف بهما .

لم يكن هناك إدراك بكونه عيباً نحوياً بدليل أن محاولة التصويب النحوى كانت تجد غرابة لدى الشعراء . فحين وُجِّهَ بشر بن أبي خازم إلى الخطأ من خلال قول سودة أخيه له : إنك تقوى . رد عليه قائلا : وما الإقواء (١) وهنا يكون المصوب فى واد والشاعر فى واد آخر .

شواهد جمة توضع فى نطاق الخطأ النحوى لا الموسيقى نذكر منها من دالية النابغة التى وجهوه إلى خطأها فى جانب ولم يوجهوه إلى الخطأ الوارد فى جانب آخر مما يثبت زعم الرواية التى رفضها الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب. يقول النابغة مخالفاً إعرابياً لا موسيقياً :

سقط النصف ولم ترد اسقاطه فتناولته وأتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد

(١٠) ذم الخطأ فى الشعر ص ٧ .

ولست أدري كيف حق للشاعر أن ينشد المضارع المجزوم بالسكون
مكسوراً موافقة لمجرى القوافي ولا يحق له أن يكسر هذا المضارع هنا موافقة
لمجرى القوافي أيضا ! .

ومن الشواهد التي عبرت عن هذه الظاهرة قول الشاعر :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير

وقول الشاعر وهو سمحيم بن وثيل الرياحي :

عذرتُ البُذل إنْ هي خاطرتني فما بالي وبالي بني لبون
وماذا يَدرى الشعراء مني وقد جلوزت حد الأربعين^(١١)

وقول جرير :

عرين من عرينة ليس منا برئت إلى عرينة من عرين
عرفنا جعفرًا وبني أخيه وأنكرنا زعانف آخرين^(١٢)

وما أنشد للفرزدق :

يأيها المشتكى عكلا وما جرمت إلى القبائل من قتل وآياس
إنا كذلك إذا كانت همّرجة نسبي ونقتل حتى يسلم الناس

وقول الشاعر :

أريتكَ إنْ منعت كلام يحيى أتمنني على يحيى البكاء
ففى طرفي على عيني سهاد وفى قلبى على يحيى البلاء^(١٣)

(١١) نقد الشعر ص ١٨٦ .

(١٢) نقد الشعر ص ١٨٦ .

(١٣) شرح تحفة الخليل ص ٣٦٦ .

ومنه قول بشر بن أبي خازم :

ألم تر أن طول الدهر يُسلى وينسى مثل ما نسيت جذام
وكانوا قومنا فبغوا علينا فسقناهم إلى بلد الشام^(١٤)

شواهد ليست بالقليلة أدركها اللغويون بناء على قوانين الصواب اللغوية عندهم وقد حاولوا من خلالها إنارة الطريق للشاعر كي يسير وفق قواعدهم ولما لم يسلم لهم ذلك لارتباط الشاعر بإيقاعه . حاولوا أن يصلوا الطريق بين قواعدهم وما جاء به ؛ ومن هنا ظهرت تخريجاتهم النحوية وتأويلاتهم لكثير من ظواهر الشعر كي يسلم في النهاية المطلب النحوي والمطلب الإيقاعي .

وقد رأى بعضهم في سبيل تحقيق المطلبين معاً أن التسكين كان أصلاً في نطق هذه الأبيات المخالفة للنحو والذي أحسبه أن التسكين يمثل وقفة لا يمكن معها تمام الوزن فإذا كان هناك إنشاد يواجه بإمكانيتين صالحتين للوقف . إمكانية يتم فيها الإيقاع مع اتخاذ المد سبيلاً للوقف . وإمكانة يختل فيها الوزن مع اتخاذ التسكين سبيلاً للمد . ففي حسابنا حينئذ أن الإمكانة الأولى هي الأولى بالاستخدام لمساريتها حسبة الإيقاع كمأ وكيفاً . لقد رام موقف التسكين قدامة بن جعفر حين قال معلقاً على بيتي :

عذرتُ البذل إن هي خاطرتني فما بالي وبال ابني لبون
وماذا يَترى الشعراء مني وقد جاوزت حد الأربعين

قائلاً : فنون الأربعين مفتوحة ونون اللبون مكسورة « ولكنه كأنه وقف القوافي فلم يحرّكها »^(١٥) . إن موقفاً كهذا يشبه قولنا لمن يخطئ نحويًا حين الحديث « سَكَنَ تسلم » وهو موقف إن اتخذناه سبيلاً لوقوع المتحدث في خطأ فلا قبول له في لغة شعرية تعتمد على حسبة وزنية كمأ وكيفاً . وفيها لا يمكن أن يقال للشاعر هذا القول ، لأن فيه خروجاً كمياً وكيفياً ياباه

(١٤) ذم الخطأ في الشعر ص ٨ .

(١٥) نقد الشعر ص ١٨٦ .

الإيقاع^(١٦) . لذا يمكن أن نتصور قبول الشاعر التسكين وإلا لما كان هناك إدراك للخطأ الوارد كما مثلته الأحاديث السابقة . وما كان للقافية أن تكتب لها سلامة لأننا نلغى فيها دور الوصل وهنا يمكن الوقوع لو وصل الشاعر بيتاً ووقف على بيت بالتسكين في خطأ المبادلة بين روى مطلق وروى مقيد في قصيدة واحدة .

ولذا ما أحس النحوى أن التسكين لم يعد وسيلة تقبل للدرء الإقواء مع إحساسه بأن الشاعر لا يمكنه أن يفرط في إيقاعه فإنه لاشك باحث عن وسيلة ترضى طرفى النحو والإيقاع وتمثل فى محاولة تأويل تجعل مسار البيت محموداً من الناحية الإيقاعية دون إخلال بمطلب النحوى . من قبيل ذلك ما فعله أبو سعيد السيرافى حين ناقش إقواء البيتين التاليين :

تغيرت البلاد ومن عليها فوجه الأرض مغبر قبيح
تغير كل ذى طعم ولون وقل بشاشة الوجه المليح

لقد خرّج البيت مبقياً على ما أنشده الشاعر قائلاً « يمكن لإنشاده على وجه لا يكون فيه إقواء ، فقال وكيف ذلك قال بأن تنصب بشاشة على التمييز وترفع المليح بقل ويكون قد حذف التنوين لالتقاء الساكنين كما حذف فى قوله :

فألفيته غير مستعتب ولا ذاكر الله إلا قليلا^(١٧)

وفى حديثه تحايل نحوى كى يبقى الإيقاع سليماً دون تبديل . فقد نصبت كلمة « بشاشة » التى كانت قد أضيفت على أنها تمييز . ومعنى ذلك قطع المضاف عن المضاف إليه وعود التنوين إلى الكلمة المنصوبة ، ولأن التنوين مخرج للوزن عن إطاره فقد استغنى عنه تخلصاً من الساكنين مع علمنا بغلبة الكسر حين التخلص .

(١٦) من الذين أوردوا احتمال التسكين أبو العلاء المعرى الذى قال فى مقدمة لزومياته « ويقال إنهم اجترؤوا على ذلك لأنهم يقفون على الروى بالسكون » ص ١٦ .

(١٧) الأشباه والنظائر ج ٣ ص ٢٤٢ .

تحاليلات من النحوى لوضع النحو والإيقاع فى موقف لا تعارض فيه . وكما أدركنا فالشاعر مسلم بإيقاعه مدرّكاً إمكان الترخّص فى حق النحو مادامت الضرورة تستدعى ذلك وما كان فى إدراك الشاعر تسكين أو إدراك البيت وحدة مستقلة كتصوّر أبى الحسن فيما ورد فى خصائص ابن جنى « إن كل بيت منها شعر قائم برأسه وهذا الاعتلال منه يضعف ويقبح التضمين فى الشعر » (١٨) . إن تصوّراً كهذا ينسب أن حد القافية ما هو إلا نتاج متصل بين الأبيات بعيداً عن كونها أبياتاً مفردة وإلا لما كان هناك التزام روى معين ووصل وردف وتأسيس . والتزام هذه الأمور مطالب قافية لا تتأتى إلا باعتبار الاتصال بعيداً عن النظر إلى الأبيات على أنها مفردات من الممكن أن تستقل إيقاعياً .

ومن الحلول النحوية التى بان أمرها لغاية الانسجام الموسيقى والصوتى ما قرره ابن هشام بأن من مواضع تقدير الإعراب « ما اشتغل آخره بحركة القافية ، فتعرب مثل كلمة الأسود فى بيت النابغة مرفوعة بضمة مقدرة منع من ظهورها اشتغال المحل بكسرة القافية » (١٩) وهذا حل يبقى منطوق الشاعر كما هو ويحاول إيهجاد مخرج نحوى يوافق مطلوب القاعدة (٢٠) .

ولا يمكن أن يقف أمر الإقواء عند حد النماذج التى وردت دالة عليه عند الدارسين فبالإمكان أن تدرج فى إطار هذه الظاهرة كل ما خرّجه النحاة خلافاً للقاعدة وكان مرتبطاً بالقافية وبخاصة حركة الروى التى هى جزء الوصل وتماهه من ذلك :

● ما وضع قافية تحت حديث ما يسمى الجر بالمجاورة كما فى قول

الشاعر :

(١٨) الخصائص ج ١ ص ٢٤٠ .

(١٩) شرح تحفة الخليل ص ٣٦٥ .

(٢٠) لم يكن التزام ابن هشام بمراعاة المجانسة الصوتية غريباً عليه فهو القائل معلقاً على قوله تعالى ﴿ إن هذان لساحران ﴾ و ﴿ إحدى ابنتي هاثنين ﴾ : « أنه إنما جاء هاثنين بالياء على لغة الإعراب لمناسبة ابنتى قال : فالإعراب أفصح من البناء لأجل المناسبة كما أن البناء فى إن هذان لساحران أفصح من الإعراب لمناسبة الألف فى هذان للألف فى ساحران » . فمدار الإعراب والبناء فى النموذج الواحد معتمد على المناسبة الصوتية . راجع شذور الذهب ص ٦٩ .

كأنها ضربت قدام أعينها قطننا بمستحصد الأوتار محلوج^(٢١)

حيث خففت كلمة (محلوج) لمجاورتها (للأوتار) مع أنها مرتبطة بالمنصوب (قطننا) فقبول الجر بالمجاورة تيسير لسبيل الجر الذى نطقه الشاعر .

● ما نراه من تغيير نون المشى أو نون الجمع المذكور التزاماً بوصل لا يتغير وعد هذا التغيير أمراً لهجياً كما قيل :

عُرين من عريئة ليس منا برئت إلى عريئة من عرين
عرفنا جعفرنا وبنى أخيه وأنكرنا زعانف أخريين

وكما قيل :

يا أبنا أرقنى القُذان فالنوم لا تألفه العينانُ

● أو ما نراه من الذهاب بظن وأخواتها إلى جانب التعليق عن العمل حيث لا مبرر لذلك كما فى قول الشاعر :

أرجو وآمل أن تدنو مودتها وما إخال لدينا منك تنوئل
وقول الآخر :

كذلك أدبت حتى صار من خلقى أنى وجلت ملاك الشيمة الأدب

فالشواوب نحوياً أن يقال تنوئلا والأدبا . غير أن الإيقاع الزم الكلمتين رفعاً ومن ثم كان ما كان من جعل الفعلين (خال ووجد) معلقين عن العمل من الناحية اللفظية على أساس فاصل متوهم أصله « للدينا - لملاك » . لقد رفض التأثير اللفظى

(٢١) ما يجوز للشاعر فى الضرورة للقرأز ص . ومثل ذلك أيضاً قول امرئ القيس :

كأن ثيرا فى عرائين وبله كبير أناس فى بهجاد مزمل
فقد جرت مزمل وكان حقها الرفع لمجاورتها لكلمة « بهجاد » . راجع شذور الذهب ص ٤٠٠ .

لازنتظامه بالإيقاع وقبل التأثير المحلى لأنه من وادى الذهن . والإيقاع حسبه حية متحركة .

● أو ما نراه من التزام « ليت » أن تكون مساوية للفعل « أتمنى » كما فى قول الشاعر : يا ليت أيام الصبا رواجعا .

● أو من نصب للمضارع فى غير مواضع النصب كما فى قول الشاعر :

سأترك منزلى لبنى تميم وألحق بالحجاز مأستريحا

● أو من نصب للاسم حيث يقتضى الأمر رفعاً له كما فى قول الشاعر :

قد سالم الحيات منه القدماء الأفعوان والشجاع الشجعما

كل ذلك بالإضافة إلى جملة ترخصات وجدناها فى تقدير علامة جزم للمضارع صحيح الآخر حيث يحول السكون إلى كسر وفى قلب النون ألفا . وما إشباع الحركة للإتيان بالوصل إلا وسيلة أيضا من وسائل ذلك ! ترخصات إعرابية دفع إليها مطلب موسيقى أساسه الحفاظ قدر الإمكان على مطلب الكم والكيف فيها وفى سبيله حرص الشاعر على قيمة الوصل مضجياً أحياناً بقيم لغوية ومطوراً من نسيج لفته فى سبيل وزنه ؛ وهنا يحق لنا أن نقول إنه لا إمكان لتغيير قافوى يخص الوصل إذ المد فيه ملتزم فلا تقابل بين أنواعه فى القصيدة الواحدة .

الروى والترخص فيه

الترجى القصيد الشعرى صوتاً ثابتاً تتمثل فيه دلالة القافية كمأ وكيفأ ، ومن ثم أصبح الترخص فى هذا الالتزام مخرجاً للقافية من إطارها ، بيد أنه قد وردت مخالفات نادرة فى حد الروى ابتعدت به عن اللزوم الكيفى وقد جمعت هذه المخالفات فى مصطلحين سبيلهما كاد أن يكون واحداً هما الإكفاء والإجازة فابن رشيق فى عرضه لمدلول الإكفاء رآه عند جملة العلماء مساوياً للإقواء وخلص إلى قول للمفضل الضبى عنه بأنه اختلاف الحروف فى الروى مؤكداً أن هذا رأى المبرد أيضاً ومثل له بقول الشاعر :

قُبِحت من سالفه ومن صُدُغْ كأنها كُشِيَةُ ضَبٍ فى صُدُغْ

حيث أتى بالعين فى مقابلة العين وقد حُدّد الخلاف فيما تقارب من الحروف ، وفى الإجازة اعتمد على قول الخليل الذى يرى فيها أن تكون القافية طاء والأخرى دالاً ، وهنا لم يحدد أمر التباعد إن كان موجوداً أولاً . لكنه نسب إلى بعض العلماء أن الإجازة هى الإصراف^(١) . والقاضى أبو يعلى وإن وضع الإكفاء فى حيز والإجازة فى حيز آخر إلا أن النماذج التى أوردها فى نطاق الإكفاء فيها ما تقارب مخرجه وفيها ما تباعد مخرجه أيضاً وفى نطاق الإجازة وضع أيضاً ما تقارب مخرجه مجاوراً للذى اختلفت فيه وحدة التفعيلة فى الضرب^(٢) .

من خلال ما سبق من الممكن رصد الخلاف الصوتى على أساسين :

التباعد الصوتى والتقارب الصوتى .

فما تباعد فيه حد الروى من الناحية الصوتية وإن كان قليل الورد لإحداثه خلافاً

(١) العملة ج ١ ص ١٦٦ .

(٢) راجع فى ذلك التوافقى ص ١٣٩ / ١٤٤ ، ١٦١ / ١٦٢ .

إيقاعياً فى كيف القافية قول العجير السلولى :

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك بملك يدى إن البقاء قليل
رأى من رفيقه جفاءً وبيعةً إذا قام بيتاع القلاص ذميم
فقال لخليه ارحلا الرحل إننى بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن حمل رخوا الملاط نجيب^(٣)

فالتبادل بين لام وميم وراء وباء تبادل بين أصوات من حيز مخرجى متباعد ،
وهنا نقول إن الروى لا وجود له هنا وإن كانت بقايا القافية قائمة من وصل وردف .
ومما تباعد مخرجه أيضاً قول أبى وائل :

ما أوجع العين من غريب فكيف إن كان من حبيب
يكاد من شوقه قوادى إذا تذكرته يموت^(٤)

فالمبادلة بين باء وتاء فيها تباعد مخرجى .

أما الخلاف بين المتقاربين مخرجاً فمن الممكن أن يكون الإنشاد مذهباً لحده
ومن ثم فلا خوف منه مادام كيف الروى اعتماداً على الإنشاد أصبح فى النهاية
واحداً ، والمخالفة هنا تلزب أيضاً فى نطاق السياق حيث ينتقل الصوت من حيزه
المخرجى إلى حيز مقارب له مدفوعاً بسياق إيقاعى تسيطر فيه الأصوات بين الدال
والطاء فى قول الراجز :

جارية من ضبة بن أد
كان تحت درعها المنعط
شطاً رميت فوقه بشط^(٥)

لا يلحظها السامع حين يجد متشداً يقارب بين الطاء والدال فى صوت بين بين

(٣) القوافى ص ١٤١ .

(٤) شرح تحفة الخليل ص ٣٨٠ .

(٥) شرح تحفة الخليل ص ٣٧٩ .

يشملهما معاً . ولعل وجود التشديد فى الآيات السابقة أوحى فى أذن السامع بأن سميت الأصوات واحد . ومن ذلك قول الراجز أيضا :

إذا نزلتُ فاجعلانى وَسَطًا إني شيخٌ لا أُطيقُ العُندا

وتصورى هنا أن إنشاداً يستطيع أن يأتى بوسيط يقارب بين هذين الصوتين وهو صوت الضاد المعاصرة مع التسليم بكون الدال والطاء من مخرج واحد حيث الفرق بينهما يتمثل فى إطباق الطاء واستفال الدال^(٦) وقول سيويه « لولا الإطباق لصارت الطاء دالاً »^(٧) يثبت ذلك .

والمقابلة بين السين والصاد تظهر فى قول الراجز :

إن يأتنى لص فإنى لص
أطلسُ مثل الذيب إذ يَعَنَسُ
سوقى حُداءً وسفيرى بسُ

وتمثلهما فى السياق النطقى ليس بعيد فالإبدال بينهما قائم . ومن هنا فإن منشداً بإمكانه أن ينطقهما صوتاً متقارباً ينحو تجاه الصاد وها هو نزار يأتى بهما رويًا واحداً وهو يقول^(٨) :

يا امرأة سوداء العيين
تساوى عيناها عصرا
لو عندى امرأة مثلك أنت
لكننت هرقلأ أو كسرى

فمع إحساسه بالتزام الراء إلا أنه أدرك إن إنشاده صوت الصاد

(٦) شرح تحفة الخليل ص ٣٧٩ .

(٧) راجع سر صناعة الأعراب ص ٧٠ .

(٨) ديوان قصائد متوحشة ص ١٦٦ .

فى « عصرا » مائل لإنشاد السين فى « كسرى »^(٩) وما تفريق سبويه بينهما من ناحية الإطباق إلا مقرباً لحددهما . والذى أحسه أن سياقاً لغوياً إنشادياً بإمكانه أن يصور السين صاداً أو الدال طاء وليس هذا بالمستغرب فالسياق الإيقاعى الذى قبل مخالفات فى البنية والإعراب كفىل بأن يذيب هذه الفوارق اليسيرة من الناحية الإنشادية .

والمقابلة بين الميم والنون مثل :

بمى إن البر شئ هين المنطق الطيب والطعيم
ومثل :

بازل عامين حديث سنى لمثل هذا ولدتنى أمى^(١٠)

والمماثلة يدركها المنشد حيث يستطيع أن يضع النون فى حيز الميم أو العكس فكلاهما صوت أنفى مجهور^(١١) .

ومن الممكن أن نضع فى نطاق ما سبق كل ما أمكن فيه التبادل النطقى فى حيز القافية كأن توضع الزاى فى مقابل النال أو الجيم فى مقابل الشين أو القاف فى مقابل الكاف أو الدال مقابل التاء وكل صوت أمكن أن تحدث بينه وبين صوت قريب منه مقابلة ؛ لأن حد هذا التبادل مسلم فى النهاية إلى اتفاق حول صوت معين يسلم إليه كلا الصوتين حفاظاً على كيف الروى .

(٩) فى القراءات القرآنية ما يثبت التداخل بين الصاد والسين فى السياق كما نلمس من كلمات كالصرائط والمصيطرون . وإن كانت السين فى عرف الأصوات أكثر بساطة من الصاد لأن الأخيرة تقتضى عملية إضافية على حركات نطق السين وهذه العملية تتمثل فى حركة مؤخر اللسان إلى أعلى وحركة جذره إلى الخلف . راجع فى ذلك دراسة الصوت اللغوى ص ٣٤٠ .

(١٠) القافية والأصوات اللغوية ص ١٦٦

(١١) دراسة الصوت اللغوى ص ٣٤٢ .

الردف والترخص في حده

حين التزمنا ردفاً أساسه المقابلة بين مد ومد ولين ولين مع قبول المبادلة بين الواو والياء والتزام الألف . فإن الخروج عن هذا الإطار يعد عيباً يسمى سناد الردف ، وهو أن يجمع بين قافية مردفة وأخرى مجردة من الردف في قصيدة واحدة . وعده عيباً حرص على الكيف في نطاق القافية .

والسناد حادث قبل الردف أيًا كانت وجهته ومن الممكن أن يبنى فهمه من خلال الأمور الآتية :

١ - لم نعهد سناداً بين ألف مد حين تأتي ردفاً وبين صامت آخر لأن قافية تحوى كلمتي (بلادا - سلام) لا تقابل بكلمتي (علندی - سقم) ؛ حيث الاختلاف الكيفي واضح رغم التزام الروى لأن المقابلة هنا بين لادا : صرح - صرح ولندی : صرح - صرح . وبين لام : صرح - صرح وسقم : صرح - صرح .

٢ - حين تكون المخالفة بين واو المد وياه وبين أى حرف صامت حاصلة وإن كان ذلك نادراً فإن ذلك مكروه لاختلاف الكيف المقطعي ، ومن أجل ذلك عُذ من قبيل العيب ما نسب إلى حسان بن ثابت :

إذا كنت في حاجة مرسلأ فأرسل حكيمأ ولا توصه
وإن باب أمر عليك التوى فشاوور لييسأ ولا تعصه

فالمقابلة بين حرف مد كون مع ما قبله مقطعاً من نوع (صرح) وبين حرف صامت مثل مع ما قبله مقطعاً من نوع (صرح) وهذا واضح من مقارنة « تو. » بمقطع (تن) .

ولعلني أظن أن الإنشاد بإمكانه أن يحول نطق واو المد قريباً من اللين كما نلاحظ في الإشمام الذي استخدم في تحويل قال المبنية للمعلوم إلى مبنية

للمجهول . وهنا نكون قد اقتربنا بالمد تجاه الصامت فأصبح الكيف فى نظام
البيتين السابقين واحداً ، وقد ورد حل لإنشادى آخر وضح القاضى أبو يعلى
قائلاً « وفى الناس من يهزم الواو »^(١) أى يجعلها صوتاً صامتاً تصح المقابلة بينه
وبين العين .

للإنشاد دور فى إلغاء هذا العيب إن أمكن له جعل المد قريباً من الصامت
فى سياق القوافى فإن لم يكن هناك إمكان فالمخالفة تضحى واضحة كما
جاء على لسان ابن أبيض يخاطب خالد القسرى :

صاحب باطن كصدر يمان	صارم الوقع لُف فى غير جفن
ومتى تم عاد عضبا حُساما	وجلا شغرتيه حُد المسن
لم يكن عن جنابة لحقتنى	عن يسارى ولا جنتها يعنى
بل جناها أتح دخل كريم	وعلى أهلها براش تجنى

فمن الصعب أن يطور الإنشاد نطق الياء فى (يمينى) كى تكون موافقة
للكلمات (جفنى - مسنى - تجنى) ؛ ولأن الكيف هنا لا وجود له فى حد
الردف فهذا من قبيل العيب المسلم به .

٣ - أما إذا كانت المخالفة بين اللين وبين الصامت فهى مخالفة ليست
بالنشاز لأن قدراً كبيراً من الكيف سوف يكون محققاً فى إطار القوافى وقد
علمنا حين الحديث عن الردف كيف أن الواو والياء اللينين قربتا من حد
الصامت . ورحم الله المتنبى الذى لم يعتبر المبادلة فى الردف بين الصامت واللين
عبئاً حين رد على الحاتمي قائلاً : « هذا وإن كان شاذاً كما ذكرت فإنه عذب
على اللسان غير قلق فى الإنشاد ، وقد جاء مثله للعرب :

وبالطوف نالا خير ما ناله الفتى وما المرء إلا بالتقلب والطوف

ثم قال :

(١) القوافى ص ١٥٩ .

فراق حبيب وانتهاء عن الهوى فلا تعذلينى قد بدا لك ما أخفى^(٢)

إحساس مرهف من المتنبى جعله يسوى بين الواو اللينة فى الطوف والماء الصامته فى كلمة « أخفى » ؛ لأن أحدهما المقطعى مع ما قبلهما يمثل كيفاً واحداً فالقطعتان « طو - أخ » من نوع صر ص . لقد حاولوا تبصرة المتنبى بخطأ منه حين وقع فى مثل هذا التبادل لكنه رد قائلاً « أنا إنما أجرى على طبعى وأقول ما يسوغه لسانى »^(٣) .

من أجل ذلك نحن لا نرى عيباً ما فى المبادلة بين اللين والصلابة لأن الحسبة الكمية والكيفية واحدة يؤكد ذلك كثرة ورود هذا التبادل .

ويبقى للردف ما يسمى سناد الحلو الذى أساسه اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين كالفتح مع غيره . وتباعد الحركتين مسلم إلى تغيير فى الردف ذاته كما تدل على ذلك نماذج هذه الظاهرة ؛ ومن ثم فالعيب لا يخص الحركة وحدها وإنما الردف أيضاً . وذلك مثل قول الشاعر :

لقد ألج الخباء على جوارى كأن عيونهن عيون عَيْن
كأنى بين خافيتى غراب يرى حمامه فى يوم عَيْن^(٤)

فالمقابلة بين ياء المد والياء اللينة تذهب الالتزام فى حد الردف ؛ ومن هنا يضيع الكيف وهذا أمر بدهى لأن ياء اللين لا تسبق بكسر أبداً ولا غرابة إذا ما وجدنا منشداً يحول الياء اللينة إلى مد مع تحويله بالضرورة الفتح إلى كسر كى يصح له الإيقاع . وهذا فى حسابانى حادث فى قول الشاعر :

فبائع أمرهم وعصى قصيرا يكاد يقول لو نفع اليقينا
وقدّمت الأديم لراشيه وألقى قولها كذبا ومينا^(٥)

(٢) راجع شرح تحفة الخليل ص ٨٥

(٣) شرح تحفة الخليل ص ٣٨٤ .

(٤) فى العروض والقافية ص ١٩٥ .

(٥) القوافى ص ١٥٩ .

فالعيب قائم إن لم يحول المنشد ياء اللين فى كلمة (مينا) إلى مد
وأحسبه فاعلاً ذلك لا محالة .

وحين يكون المخلاف الحركى مع ردف مشدد وهو بطبيعة الحال سوف
يكون ليناً فإن المخالفة الحركية لا عيب فيها حيث يكون الإحساس بالتزام الكم
والكيف فى حدود القافية أمراً واضحاً كما فى قول الشاعر .

أبلغ الحارث بن ظالم الرعدي والناذر النور علياً
إنما يقتل النيام ولا يقتل من كان ذا سلاح كميّاً

ففتح ما قبل الردف فى البيت الأول وكسر ما قبل الثانى لم يذهب
باتساق النغم فى القافية .

التأسيس والترخص فيه

أصبح التأسيس ألفاً لازمة وأصبح التفريط فيها - أى الألف - مسلماً إلى خلل إيقاعى ومن ثم أصبحت المخالفة النادرة عيباً يسمى سناد التأسيس وهو : أن تأتى قافية مؤسسة بألف دون قافية أخرى كقول العجاج :

يادار سلمى يا سلمى ثم اسلمى بسئسم أو عن عِين سمس

ثم قال :

فخندف هامة هذا العالم ^(١)

فقد أسس الشاعر فى كلمة « العالم » ولم يؤسس فى كلمة « سمس »
وحين يوجد مثل هذا التقابل ، فإن حداً من حدود الكيف قد أصابه عوار ومن
ثم كان السبيل إلى دفع كلمة همز ذلك « العالم » أى أن الألف أمكن تحويلها فى
نطاق الإنشاد إلى همزة ، ولعل وجود مراحل بين الألف والهمز يجعلنا نتصور أيضاً
وضع هذا المد من قبيل همزة بين بين . والبينية هنا وسيط بين تحول الهمز
الذى هو صامت إلى مد كما فى الكلمات : راس - ثار - فار .

ليس التحول بغريب فقد تحولت ألف « دابه » عند من قلب إلى « دأبه »
قلباً كاملاً ^(٢) .

أقول إن صوت مد هنا من الممكن أن يوضع فى نطاق نحس فيه بحيز
الصامت ولن يتم ذلك إلا من خلال الوصول بهذا الصوت إلى همز أو إلى همز
بين بين فيه ملاصق المد والصامت حتى يسلم الكيف فى إيقاع القافية .

(١) القوافى ص ١٥٦ .

(٢) راجع فى ذلك دراسة الصوت اللغوى ص ٢٩٨ .

الترخص فى الدخيل

ويكون باختلاف حركة الدخيل الذى يلزم التأسيس بحركتين متقاربتين
فى الثقل كقول الشاعر :

وكنّا كفصنى بانه ليس واحد يزول على الحالات عن رأى واحد
تبدل بى خلا فخاللت غيره وخليته لما أراد تباعدى

فدخيل البيت الأول تحرك بالكسر ودخيل الثانى تحرك بالضم ورغم عد ذلك
عيباً إلا أنه فى حسابانى عيب لا يؤثر على سلامة الكيف والكم فى القافية ولعل
الإنشاد يجعل الحركة المخالفة مشوبة رائحة الحركة الأساسية حتى يحدث انساق
فى قوافى القصيدة . هذا إذا كان الخلاف بين ضم وكسر . أما إذا كان بين كسر
وفتح أو ضم وفتح فهو أكثر عيباً كقول ورقاء بن زهير :

دعانى زهير تحت كل كل خالداً فأقبلت أسمى كالمجول أبادر
فشلت يمينى يوم أضرب خالداً ويمنعه منى الحديد المظاهر

وهنا لا يمنع المنشد أيضاً أن يحول صيغة اسم المفعول مضحياً بها إلى
اسم فاعل حتى تبقى للدخيل سلامة الحركة فيه .

وأخيراً فالترخصات السابقة التى أمكن أن يكون الإنشاد حلاً لها أضحت
قرينة الروى المطلق الذى يكون تتالى أصوات المد فيه محدثاً قوة اسماع إذ أى
تغيير فيه يحدث تنوعاً ويوجد نشازاً . ويبقى الصمت الوارد فى الروى المقيد وهو
صمت تعلق فيه نبرة الوقف والسكت التى تمثل وقتها قمة القافية إيقاعياً وفيه
يكون الحرص على وضوحه محتاجاً إلى ثبات الحركة قبله ؛ ومن هنا عد الخلاف
الحركى فى الروى المقيد عيباً سعى عند العروضيين سناد التوجيه وهو عيب لا
يذهب حد الكيف إذ الروى المقيد إن كان غير مصحوب بتأسيس فالمبادلة
الحركية لا عيب فيها فى حسابانى وفى قصيدة مطران التالية ما يوحى بذلك :

فيم احتياملك للقللم والأرض قد خضبت بدم

سدد قويم سناينه في صدر من لم يستقم

فحركة ما قبل الروى الأول هي الفتح وفي الثاني الكسر . أما إذا كان الروى مؤسساً فنحن نعلم أنه سوف يلتزم ما قبل الروى لأن الحركة لا تتصل به وإنما تتصل بما يسمى الدخيل فإذا كان مردوفاً فحركة الردف قبل الروى يطلب إليها الثبات كما علمنا .

مجموعة من الترخصات حذر منها الدارسون وذابت في حد الإنشاد كل ذلك ليخلص لقافية الشعر العربى بمنظور الخليل بن أحمد أن تكون تاجاً ناصع الوضوح وتصبح معياراً فنياً يقاس بمعيار لاصداً فيه . معيار من الذهب .

خاتمة

حين أصبح عنوان هذا البحث « القافية تاج الإيقاع الشعري » كنت ألمح وراءه ملاحظتين :

- أن القافية قمة الوزن الشعري ففيها يتمثل تركيز الوزن النهائي .
- أنها تمثل ركنا أساسيا في بنية الشعر العربي من الناحية الإيقاعية .

ولا يغيب عن بال الدارس إطلاقا أن آمادا زمنية في مسار حركة الشعر العربي تثبت أن دور القافية دور رئيسي . سواء التزم هذا الدور حدّ الخليل بن أحمد هذا العبقري القلبي . أم آض إلى تطور لم ينس الأصل والأساس ، ولن يعيب ناموس الإيقاع أن تختلجه حركات تطور مادام الاستعمال الشعري متحركا ناميا ؛ فقيمة الإيقاع تنبئ عن رحابة القانون الذي بإمكانه أن يحوى أى استعمال جاء متفرعا عن أصل يجرى فيه مجرى الدم في الشريان .

لا يمكن أن ننسى قافية الشعر العربي التي أسس الخليل منها نظاما إيقاعيا لم تنزل أبعاده سارية المفعول في دعاوى التحرر والتطور . فهذا يضيق به بحث عن القافية التي رادها الشعر العربي تاجاً .

لقد قيل إن هناك تحررا في القوافي ، ونسى هذا التحرر أنه تطور في جزء من القافية ؛ لأن ترخصا في قيمة الروي ليس ترخصا في القافية كلها . فقد علمنا أن الوصل والتأسيس والردف والخروج أجزاء قافية ووجود هذه القيم مع ضياع الروي لا يثبت أن القافية قلب ضاع أمرها في شعرنا المعاصر تماما .

على دارس الشعر إذ عن له أن يدرك التطور في القافية أو قل التحرير فيها . أن يقيس هذا التحرر بمنظور القافية الأشمل بحروفها وحركاتها ، وكل

ما تلتزمه من قيم لغوية تتمم حدها الإيقاعى ؛ ومعنى ذلك - كما قلت - نفى تصور القافية من خلال حرف واحد من حروفها فحسب .

إن قارئاً لقصيدة « الملك والبتول » لنزار عليه أن يتفهم قوافيها من خلال ما تشتمل عليه من كونها آخر ساكتين فى البيت إلى آخر ما أراده الخليل بن أحمد لها . يقول نزار :

متى تفهم .
متى يا سيدى تفهم .
بأنى لست واحدة .
كغبرى من عشيقاتك .
ولا فتحاً نساءً .
يضاف إلى فتوحاتك .
ولا رقماً من الأرقام .
يرصد فى سجلاتك .
أيا جملاً من الصحراء لم يلجم .
ويا من يأكل الجدرى منك الوجه والمعصم .
متى تفهم .

إن هذا المقطع يحوى إيقاعين للقافية :

إيقاعاً أساسه المقطعى (ص ح ص - ص ح ص) وهو إيقاع تبدأ به المقطوعة وتنتهى ، وتشكل من خلاله الكلمات : تفهم - يلجم - معصم - على نحو : تف هم - يل جم - مع صم - تف هم .

وإيقاعاً أساسه المقطعى (ص ح ح - ص ح ص) وهو إيقاع داخلى تؤسسه الكلمات عشيقاتك - فتوحاتك - سجلاتك . وقوافيه بحسبة الخليل : فاتك - حاتك - لاتك .

والذى يريد بيان التطور الحاصل لقوافي هذه المقطوعة عليه أن يقول :

● إن المقطوعة لم تلتزم حداً مقطعيّاً واحداً فى قوافيها . فقد تراوحت بين صورتين مقطعتين .

● بناء على هذا التراوح لم يحدث التزام للروى إلا فى حدود الصورة المقطعية الواحدة ؛ حيث كانت الميم أساساً للمقطع الأول ، والتاء أساساً للثانى .

● حدث التزام فى حروف القافية الأخرى ففى الصورة المقطعية الأولى التزمت حركة ما قبل الروى وهى الفتحة وفى الصورة الثانية التزم الردف ولأنه جاء ألفاً لم يقبل المبادلة بينه وبين حروف المد الأخرى .

لا نستطيع أن نقول بأن التحرر أضحي كاملاً ولدننا التزام بمجريات كثير من أمور القافية . وهذا نزار يواصل قائلًا :

تمرّغ يا أمير النفط .

فوق وحول لذاتك .

كممسحة . تمرّغ فى ضلالتك .

كهوف الليل فى باريس .

قد قتلت مروءاتك .

وبعت الله . بعت القدس .

بعت رماد أمواتك . الخ .

وفى قوله قوافٍ اتفقت كمّاً وكيفاً ولم يقف بها الأمر عند حد الروى وحده وعلى من يريد حسبتها أن يقول لنا هل أضحي التحرر كاملاً أو أن روح الخليل ما تزال تهيم ولن تزال فى كل طارئٍ جديد دالة على شمول النظرة الإيقاعية للقافية التى بإمكانها أن تتحمل فى إطارها كل المسارب التى يدفع إليها أى تطور فنى أو نفسى أو اجتماعى .

لقد اتخذت نموذجاً شعرياً علّه يضىء لى - فى المستقبل - الطريق إلى القول بأن تفهم التجديد فى القافية لا يمكن تصوّره بمعزل عن الحدود التى

رسمها الخليل والتي عاشت بنياناً راسخاً في قصيد الشعر العربي ، وفهم كهذا
يحتاج إلى درس وثيد. يغوص في أبعاد الموشحات العربية والتجديدات الإيقاعية
في شعرنا الحديث وفي سبيل تحقيقه نرجو من الله أن ييسر لنا طريق العون
والسداد إنه على ما يشاء قدير .

المؤلف .

مصادر البحث ومراجعته

نود أن نقول قبل حصر هذه المصادر أن هناك مجموعة من المصادر أضاءت سبيل هذا العمل وكانت عوناً له منها العيون الغامرة للدمامي والعمدة لابن رشيق والقوافي لأبي يعلى

أولاً : المراجع والكتب :

- أنخبار النحويين والبصريين للقاضى أبى سعيد السيرافى تحقيق طه محمد الزينى ومحمد عبد المنعم خفاجى — مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبي . ١٩٥٥ م .
- الأشباه والنظائر فى النحو لأبى الفضل عبد الرحمن جلال الدين السيوطى تحقيق طه عبد الرؤوف سعد — مكتبة الكليات الأزهرية ١٩٧٥ م .
- أصوات اللغة للدكتور عبد الرحمن أبوب الطبعة الثانية ١٩٦٨ م مطبعة الكيلانى .
- إعراب الأفعال للدكتور على أبو المكارم المكتبة النحوية — مكتبة دار العلوم بالمتديان .
- البرهان فى علوم القرآن للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الرزكشى تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم — الطبعة الأولى ١٩٥٨ م .
- توجيه إعراب آيات ملفزة الإعراب للزمانى حققه وقّدم له سعيد الأفغانى — مطبعة الجامعة السورية ١٩٥٨ م .
- الحجة فى القراءات السبع لابن خالويه تحقيق وشرح عبد العال سالم مكرم — بيروت دار الشروق ١٩٧١ م .

- الخصائص لابن جنى
تحقيق محمد النجار مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٦ م
- دراسة الصوت اللغوى للدكتور أحمد مختار عمر
الطبعة الأولى ١٩٧٦ م .
- ذم الخطأ فى الشعر لابن فارس اللغوى
حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور رمضان عبد التواب — مكتبة
الخانجى ١٩٨٠ م .
- الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى رسالة دكتوراه للدكتور أحمد
كشك
كلية دار العلوم ١٩٧٨ م .
- سر صناعة الإعراب لابن جنى الجزء الأول
تحقيق لجنة من الأساتذة مصطفى السقا وإبراهيم مصطفى ومحمد
الزفزاف وعبد الله أمين — تطلب من مصطفى البابى الحلبى — الطبعة
الأولى ١٩٥٤ م .
- شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية لعبد الحميد الراضى
الطبعة الثانية ببغداد ١٩٧٥ م .
- شرح شذور الذهب فى معرفة كلام العرب لابن هشام
تحقيق محمد محى الدين — المكتبة التجارية الكبرى — الطبعة
الحادية عشرة ١٩٦٨ م .
- الصحاح لأبى الحسين أحمد بن فارس بن زكريا
تحقيق السيد أحمد صقر — مطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه
١٩٧٧ م .

- الضرورة الشعرية في النحو العربي للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف
مكتبة دار العلوم ١٩٧٩ م .
- العروض والقافية دراسة ونقد للدكتور عبد الرحمن السيد
مطبعة قاصد خير - الطبعة الأولى .
- العقد الفريد لابن عبد ربه
شرحه وضبطه وصححه أحمد أمين وأحمد الزيني وإبراهيم الإياري -
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٦ م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني
تحقيق محمد محي الدين - الطبعة الرابعة ١٩٧٢ م ج
- العيون الغامرة على خبايا الرامزة للدماميني
تحقيق الحساني حسن عبد الله - مطبعة المدني ١٩٧٣ م .
- فقه اللغة ولسان العرب لأبي منصور الثعالبي
حققه ووضع في رسه مصطفى السقا وإبراهيم الإياري وعبد الحفيظ
شليبي - الطبعة الثانية ١٩٥٤ م .
- في الدراسات القرآنية - الإمالة : للدكتور عبد الفتاح شليبي
مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٥٧ م
- في علمي العروض والقافية للدكتور أمين على السيد
دار المعارف ١٩٧٤ م .
- القافية والأصوات اللغوية للدكتور محمد عوني عبد الرؤوف
مكتبة الخانجي ١٩٧٧ م .
- كتاب القوافي للقاضي أبي يعلى التنوخي
تحقيق الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف - مكتبة الخانجي
١٩٧٥ م .

- الكتاب لسيويه
المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق — الطبعة الأولى ١٣١٧ هـ .
- لسان العرب لابن منظور
طبعة مصورة عن طبعة بولاق — الدار المصرية للتأليف والترجمة
- اللزومات لأبي العلاء المعري
تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي — منشورات مكتبة الهلال
بيروت — ومكتبة الخانجي بالقاهرة ١٣٤٢ هـ .
- مجلة الشعر العدد التاسع عشر — يوليو ١٩٨٠ م .
- المزهري في اللغة للسيوطي
تحقيق محمد جاد المولى وعلى محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل
إبراهيم — الطبعة الثانية مكتبة عيسى البابي الحلبي .
- مناهج البحث في اللغة للدكتور تمام حسان
مكتبة الأنجلو — الطبعة الأولى ١٩٥٥ م .
- مناهج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجني
تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة تونس ١٩٦٦ م .
- مهذب الأغاني لمؤلفه محمد الخضري
الطبعة الثانية — مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٦ م .
- موسيقا الشعر للدكتور ابراهيم أنيس
الطبعة الرابعة — مكتبة الأنجلو ١٩٧٢ م .
- موسيقا الشعر العربي للدكتور شكرى عياد
دار المعرفة — الطبعة الأولى ١٩٦٨ م .
- موسيقا الشعر بين الاتباع والابتداع للدكتور شعبان صلاح
مكتبة دار العلوم — الطبعة الأولى ١٩٨٢ م .

- نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر
تحقيق كمال مصطفى — مكتبة الخانجي — الطبعة الثالثة
١٩٧٨ م .

ثانيا : الدواوين :

- أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي
منشورات دار الكتب الشرقية — تونس ١٩٥٥ م .
- أناث حائرة للشاعر عزيز أباطة
مطبعة حلبى بدمنهور ١٩٤٣ م .
- ديوان ابن زيدون
شرح وتحقيق محمد سيد كيلاني ملتزم الطبع والنشر مطبعة مصطفى
البابى الحلبي ١٩٦٥ م .
- ديوان ابن المعتز
دار صادر بيروت .
- ديوان البوصيري
تحقيق محمد سيد الكيلاني — مطبعة مصطفى البابى الحلبي
١٩٧٣ م .
- ديوان أبي الفضل بهاء الدين زهير
عنيت بنشره وتصحيحه والتعليق عليه — إدارة الطباعة المنيرية بدرب
الأترك .
- ديوان أبي مسلم البهلاني
عنى بنشره الشيخ يوسف توما البستاني — المطبعة العربية بمصر
١٩٢٨ م .

- ديوان أبي نواس
حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي — دار الكتاب العربي
بيروت ١٩٥٣ م .
- ديوان حازم القرطاجنى
تحقيق عثمان العكاك — دار الثقافة بيروت ١٩٦٤ م .
- ديوان الخليل نظم خليل مطران
مطبعة المعارف بشارع الفجالة .
- ديوان عبيد بن الأبرص
تحقيق وشرح دكتور حسين نصار — مطبعة مصطفى البابى الطبعة
الأولى ١٩٥٧ م .
- ديوان عمر أبو ريشة
مؤسسة عبد الحافظ البساط بيروت — لبنان — الطبعة الأولى
١٩٧١ م .
- ديوان عمر بن أبى ربيعة
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
- ديوان طرفة بن العبد
تحقيق وتحليل ونقد الدكتور على الجندى — مكتبة الانجلو المصرية
١٩٥٨ م .
- ديوان الماحى
مطبعة الإخاء ١٩٣٤ م .
- ديوان المتنبى
طبع على نفقة أمين هندية — الطبعة الثانية — مطبعة هندية
١٩٢٣ م .

- ديوان مجنون ليلي
جمع وتحقيق وشرح عبد الستار أحمد فراج — مكتبة مصر .
- ذكريات شباب للدكتور عبد القادر القط
مكتبة مصر ١٩٥٨ م .
- شرح ديوان سقط الزند لأبي الهناء المعري
منشورات دار مكتبة الحياة — بيروت ١٩٦٥ م .
- شعر علي بن جبلة
تحقيق وجمع الدكتور حسين عطوان — دار المعارف ١٩٧٢ م .
- الشعر في المعركة
إدارة الشؤون العامة بوزارة التربية والتعليم ١٩٥٩ م .
- قصائد متوحشة نزار
منشورات نزار — بيروت لبنان .
- مجنون ليلي مسرحية للشاعر أحمد شوقي .
- مصرع كليوباترا مسرحية لأحمد شوقي .
- ملثقى العبرات لمحمد طاهر الجبلاوى
طبع بمطبعة الشعراني بالخليج المصري ١٩٢٥ م .

محتويات الكتاب

تقديم ٥

□ القافية تاج الأيقاع الشعري ص ٧ — القافية ركيزة في البناء الشعري ٧ —
 باقية بقاء الشعر الغنائي ٧ — جزء من الأيقاع لا ينفصم عنه ٧ — القافية
 والوزن ٧ .

□ القافية بين أيدي الدارسين من ٨ — ١٢ .

تعدد النظر إليها ٨ — المراد بها القصيدة ٨ — آخر كلمة من البيت
 ٩ — القافية هي البيت ٩ — تفسير لابن رشيق ٩ — ابن جنى والدلالات
 السابقة ٩ — القافية آخر جزء من البيت ٩ — تحديد كمي لأبي القاسم
 ١٠ — نقاش حول ما جاء به أبو القاسم ١٠ — أصوات تتكرر ١١ — رأى
 منسوب إلى أبي موسى الحامض ١١ — القافية حرف الروي ١١ .

□ الخليل والقافية من ١٣ — ٢٢

تحديد ما ينسب عن فهم إيقاعى صوتى ١٣ — عند الخليل ١٣ — صور
 لها ١٣ — رأى منسوب للخليل ١٤ — حديث القاضي أبي يعلى ١٥ —
 تقسيم القافية بناء على رأى المنسوب ١٥ — نتائج حديث أبي يعلى
 ١٧ — رفض الرأى المنسوب ١٧ — من دلائل هذا الرفض ١٧ — شيوع
 الرأى حول اتجاه الخليل المشهور ١٧ — ألقاب القافية لم تغفل جماع
 الساكنين ١٨ — تجوز في حديث أبي يعلى ١٨ — المتكاوس والدليل
 الأنشادى ١٩ — ما المراد بالساكن الأول ٢٠ — وجهات نظر أجملها
 صاحب العيون الغامزة ٢١ — الفارق بين الصامت والصائت ٢١ — النظرة
 الكمية والنظرة النوعية ٢٢ .

□ القافية ونهاية الوزن الشعري من ٢٣ — ٤٤ .

أنماط القافية فى الشعر العربى ٢٣ —

— أولاً : ثنائية المقاطع ٢٥ — الغلبة لها ٢٥ — إمكاناتها ٢٥ — صورتها
بين التمام والجزء ٢٦ — الالتزام الكمى والكيفى ٢٩ — الحفاظ
على الثنائية مرتبط بالوزن ٣٠ — انتفاء التوند معها ٣١ —
لم تتخلف عن أى بحر ٣١ .

— ثانياً : ثلاثية المقاطع ٣٢ — بين التمام والجزء ٣٢ — أقل عدداً من
الثنائية ٣٤ — الكم والكيف قرين المقطعين الأخيرين ٣٤ —
ارتباط الزخاف بتصورها ٣٤ — خروج أحياناً عن إطارها ٣٥ —
الترام يقابل هذا الخروج ٣٦ — دنة إيقاعية تقيم أمر التراوح بين
الثلاثية والرباعية ٣٧ .

— ثالثاً : رباعية المقاطع ٣٨ — بين التمام والجزء ٣٨ — ورودها قليل
٣٩ — لم ترد فى بعض البحور ٣٩ — ارتباطها بالوزن ٣٩ —
ترلوح نادر بين الثلاثية والرباعية ٤٠ — تلون البنية الصرفية من
أجل الإيقاع ٤٠ .

— رابعاً : وحيدة المقطع ٤٢ — بين التمام والجزء ٤٢ — قليلة نسبياً
٤٣ — إمكانية من إمكانات قبول الساكنين ٤٣ — ارتباطها
بالمجزوءات ٤٤ — خماسية المقاطع وما تمثله من قبح إيقاعى
٤٤ جماع أخير ٤٤ .

حروف القافية من ٤٥ — ٧٩ .

الحديث عن الحروف يثبت التزام الكم والكيف ٤٥ — رأى حازم
القرطاجنى ٤٥ — الروى ٤٦ — صلب القافية ٤٦ — آراء فيه ٤٦ —
ما جاء به صاحب العيون الغامرة ٤٦ — الحديث عن حسبته ٤٧ — يميل
إلى الصامت غالباً ٤٨ — أدوات الشاعر اللغوية آسرة له ٤٩ — ما يرفض
كونه رويًا ٤٩ — التنوين ٥٠ — السكت ٥١ — النسب ٥١ — توزيع
أصوات الأبجدية على ضوئه ٥٢ — كونه مقطعا قائما بذاته غالباً ٥٣ —

كونه ظاهر الأيقاع ٥٣ — توزيع للدكتور أنيس ٥٤ — توزيع للدكتور عبد الرحمن السيد ٥٥ — تعقيب ٥٥ — حسة تضاف إلى الحسبتين ٥٧ — بين الندرة والكثرة ٥٨ — تفسير ذلك ٥٩ .

محاولة من خلال قوافٍ لمعرى ٥٩ — لا تسلم الندرة إلى نفور ضرورة ٥٩ — الجهد العضلى ٦٠ — توزيع سياقى للأبجدية ٦٠ — الروى وما يحتاجه ٦١ .

— الوصل ٦٢ — ما صحح وصلا ٦٢ — الترتم سمة الوصول ٦٣ — التنوين والدنة الأيقاعية ٦٣ — قوة الأسماع فى أصوات الوصل ٦٤ — قياس الأوتار ٦٤ — الوصل قفلة نهائية ٦٤ — المشدد فى نطاق الوصل ٦٥ — الروى المقيد ٦٥ — الوقف بالمد سمة إيقاعية ٦٦ .
— الخروج ٦٧ — مطل حركة الوصل ٦٧ — إشباع تاء التأنيث وعده خروجا ٦٧ .

— الردف ٦٨ — يكسب القافية وضوحا ٦٨ — ألف المد وقيمتها الأيقاعية ٦٨ — الالتزام فى الألف ٦٨ — الالتزام فى الواو والياء ٦٩ — قبول المبادلة مرتبط بالاتفاق فى النوع ٦٩ — المد واللين ٧٠ — التبادل فى المد ليس بالقليل ٧١ — الندرة قرينة اللين ٧١ — ترخصات من أجل الردف ٧٣ — سمات الردف ٧٣ .

— التأسيس ٧٦ — قيمة نغمية ٧٦ — تحديد للمعرى ٧٦ — التأسيس فى كلمة مع الروى ٧٧ — التأسيس بعيدا عن كلمة الروى ٧٧ — تحديد صوتهى ٧٨ — ألف التأسيس بداية ٧٨ — كمّ الأصوات بعدها ٧٩ — الدخيل ٧٩ — تصورات مقطعية ٧٩ .

□ حركات القافية من ٨٠ — ٨٣ .

قطع من حروف القافية ٨٠ — المجرى ٨٠ — النفاذ ٨٠ — الحلو ٨١ — الرسّ ٨١ — التوجيه ٨١ — الأشباع ٨٢ — تمثل جانب الكيف بوضوح ٨٣ .

□ ظواهر المخالفة والحرص على الكيف من ٨٥ — ١٢٤ .

الكيف مطلب أساسى ٨٥ — عيوب القافية ٨٥ —

التضمين ٨٥ — تحديد ابن رشيق ٨٥ — كونه عيبا فيه نظر
٨٦ — التضمن والعمل الشعري ٨٦ — الاحتياج المعنوى ٨٧ —
ضيق استقلال القافية نغماً ٨٧ — القصيدة العربية ليست منفكة
العري ٨٧ — الأساليب التى يكثر فيها التضمن ٨٩ — التضمن
والتدوير ٩٠ — يكره الارتباط مع وحدة المقطع ٩١ — ارتباطه
بالحوار والقصص ٩٢ .

— الأخطاء ٩٣ — لاصلة له بالأيقاع ٩٣ — دلالة على ضعف
قدرة الشاعر ٩٣ — وجوب ارتباطه بالموقف والسياق ٩٣ — ليس
عيباً إيقاعياً ٩٤ .

— سلامة الأيقاع ضرورة شعرية ٩٥ — الملائمة بين إلهام الشاعر
ونظام اللغة ٩٥ — الترخص على مستوى الفاصلة القرآنية ٩٦ —
تضحيات لغوية من أجل الفاصلة ٩٦ — الترخص على مستوى
الوزن ٩٧ — اللغة قدرة إبداعية فى يد الشاعر ٩٧ — تغييرات
تمس الأعراب والوحدة الصرفية ٩٧ .

— الوصل والترخص فى العلامة ١٠٣ — الأقواء ١٠٣ — آراء فيه
١٠٣ — بين عده عيباً نحوياً أو عيباً موسيقياً ١٠٤ — وقوع القدامى
فيه ١٠٤ — قصتان عن الأقواء ورأى فيهما ١٠٤ — ثورة الشعراء
١٠٥ — الغاية الموسيقية تفوق المطلب النحوى ١٠٦ — عدم
التفات الشاعر إليه ١٠٦ — محاولات التصويب تلقى غرابة عند
الشعراء ١٠٧ — التسكين والأقواء ١٠٩ — التأويل النحوى سبيل
لأرضاء الجانِب الأيقاعى والنحوى ١١٠ — ما يمكن وضعه فى
نطاق الأقواء ١١١ .

— الروى والترخص فيه ١١٤ — الأكفاء والأجازة والأصراف ١١٤ —
التباعد الصوتى والتقارب ١١٤ — دور الأنشاد ١١٥ .

— الردف والترخص فى حده ١١٨ — سناد الردف ١١٨ — الأنشاد
ودوره ١١٩ — مخالفة اللين والصامت ١١٩ — سناد الحذو ١٢٠ —
وسائل للخروج من هذا العيب ١٢٠ .
— التأسيس والترخص فيه ١٢٢ — سناده ١٢٢ — رأى فى نماذجه
١٢٢ .

— الترخص فى الدخيل ١٢٣ — رأى فيه ١٢٣ .

□ خاتمة ١٢٥ — القافية قمة الوزن الشعرى ١٢٥ — رؤية الخليل تتسرب فى
شعرنا حتى الآن ١٢٥ — التحرر فى إطار القافية لا يمثل رفضا تاما للقافية
١٢٥ — نموذج معاصر للشاعر نزار ١٢٦ — وضعه أمام منظور الخليل
١٢٦ — محاولة يُرجى متابعتها ١٢٧ .

□ مصادر البحث ومراجعته من ١٢٩ إلى ١٣٥

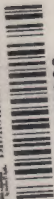
٨٣ / ٤٣٠٩

ISBN ٩٧٧

رقم الابداع

الترقيم الدولى

Bibliotheca Alexandrina



1146963